Deutsche Literaturgesc... des 19. Und 20. Jahrhunderts: Bd. Von ...

Friedrich Kummer





Deutsche Literaturgeschichte
des 19. und 20. Jahrhunderts

Friedrich Kummer

Deutsche Literaturgeschichte
des 19. und 20. Jahrhunderts

Nach Generationen dargestellt

Zwei Bände

Zweiter Band: Von Hebbel bis zu den Frühexpressionisten

13. bis 16. Auflage

Dresden 1922
Carl Reißner

Gedruckt bei Petzschke & Gretschel, Dresden

Inhalt des zweiten Bandes

Die dritte Generation

Zweite Hälfte: Seite 1—92.

Das dramatisch-realistische Genie: Friedrich Hebbel 1—27.

Die jüngeren führenden Talente.
Paul Heyse 27 ff.
Theodor Storm 37 ff.
Josef Scheffel 42 ff.
Gustav Freytag 47 ff.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung.
Heimatlich gerichtete Talente: Groth 54 ff. Reuter, 59 ff. Brinkman 63. Holtei 63.
Historisch gerichtete Talente: Kurz 64. Riehl 66. Lingg 67. Grosse 68. Hertz 69.
Jensen 71.

Modetalente der Reaktion um 1850. Kinkel 72. Redwitz 73. Putlitz 73.
Bodenstedt 73. Roquette 74.

Abhängige Talente. Schack 75. Leuthold 76. Gregorovius 76. Sturm 77. Gerok 77.

Die politische Lyrik. Geibel 77. Hebbel 78. Strachwitz 78.

Dichter des Übergangs. W. Jordan 79. Klein 81. Gottschall 81. Dahn 83.

Unterhaltungsschriftsteller 84 ff. Sternberg. Retcliff. Gerstäcker. Ruppius.
Meinhold. Solitaire. O. Wildermuth. Nieritz. Ch. Birch-Pfeiffer. Benedix.

Die wichtigsten Vertreter der Wissenschaft 87 ff.

Die Presse der Zeit 90 ff.

Die vierte Generation

Seite 93—227.

Politische und wirtschaftliche Zustände 93—102.
Der Aufstieg. Die Vorausschauenden. Kulturkampf. Dynastie und Nation. Gründerzeit und Aufwärtsentwicklung. Vom Liberalismus zum Sozialismus. Lassalle und die deutsche Arbeiterschaft.

Philosophie und Naturwissenschaften 102—110.
Schopenhauer und der Pessimismus. Eduard von Hartmann und Comte.
Die Weltanschauung Darwins.

Widerspiegelung der Zeiteinflüsse 110—117.
Malerei und bildende Kunst. Wagner. Brahms. Offenbach. Theater.

Literarische Einflüsse aus der Fremde 117—119.
Dumas. Augier. Feuillet. Daudet. Sardou.

Die Presse 119—121.

Die Vorläufer 121—126.
Brachvogel. Lindner. Hamerling.

Pfadsucher 126—130.
Friedrich Spielhagen 126 ff.

Die Literatur und die drei Kriege 130—138.
Bismarcks Bedeutung für die Literatur. Die politische Dichtung. Die pathetischen Kriegslyriker. Die volkstümliche Kriegsdichtung. Die nationale Geschichtsschreibung.

Die führenden Talente 138—161.
Ludwig Anzengruber 138 ff.
Conrad Ferdinand Meyer 147 ff.
Marie von Ebner 156 ff.

Selbständige Dichter ohne führende Bedeutung 161—193.
Wilhelm Raabe 161. F. Th. Vischer 167. Luise von François 170. Ferdinand von Saar 172. Rosegger 174. Wildenbruch 179. Wilbrandt 185. Lyriker: Lorm und Greif 188. Der groteske Satiriker: W. Busch 191.

Die führenden Modetalente 193—198.
Paul Lindau. Hermann Sudermann.

Abhängige Talente 198—203.
Die Behaglichen: Trojan. Steinhausen. Seidel. Timm Kröger. Hoffmann. O. Ernst.
Die Aufgeregten: Grisebach. Schönaich-Carolath.

Nachzügler 203—207.
Lyriker: Mosser. Verserzähler: Weber, Baumbach. Dramatiker: Fitger, Bulthaupt, Fulda.

Unterhaltungsschriftsteller 207—219.
Die vornehmen Erzähler. Die trivialen Erzähler. Der erotische Sensationserzähler. Die Unterhaltungsdramatiker. Weibliche Unterhaltungsschriftsteller.

Die Dichter des Übergangs zur fünften Generation 219—225.
Spitteler 219 ff. Avenarius 222. Isolde Kurz 224. Ada Christen. Alberta von Puttkamer. Maria Janitschek. Eugenie delle Grazie.

Wissenschaftliche Schriftsteller 225.

Die fünfte Generation

Seite 227—549.

Politische und wirtschaftliche Zustände 227 ff.
Das Erbe der neuen Jugend. Der Abstieg. Krieg und Kriegsende.
Das Wachstum der sozialen Gedanken. Weltanschauung des Sozialismus. Die Einwirkung auf die Literatur.
Die Frauenbewegung.

Naturwissenschaftliche Weltanschauung 249 ff.
Helmholtz. Dubois. Haeckel. Ostwald.

Philosophische und religiöse Strömungen 255 ff.
Comte, Spencer, Wundt 256 ff. Mach und Vaihinger 258 ff. Nietzsches Philosophie 260 ff.

Die Widerspiegelung der Zeit in der bildenden Kunst 264 ff.
Impressionistische Malerei. Leibl. Liebermann. Uhde. Böcklin. Klinger.

Die führenden Dichter Europas am Ende des 19. Jahrhunderts 269 ff.
Emile Zola 270 ff. Der französische Naturalismus 274. Henrik Ibsen 275 ff. Dostojewski 281 ff. Tolstoi 283.
Strindberg und die übrigen skandinavischen Dichter 287 ff.

Die literarische Entwicklung in Deutschland 291 ff.
Die Entwicklung zum Naturalismus. Sturm und Drang. Die Dichter und die Großstadt. Bücher und Zeitschriften der Kampfjahre. In Erwartung des Messias. Freie Bühne.

Die Kunstgesetze des Frühnaturalismus 303 ff.
Das neue Drama. Die neue Sprache. Die neue Lyrik.

Die Abkehr vom Naturalismus in Deutschland und Europa 308 ff.
Walt Whitman. Baudelaire. Verlaine. Mallarmé. Huysmans. Verhaeren. Maeterlinck. Wilde. d'Annunzio. Shaw 309.
Der Schauder vor der Wirklichkeit 314.
Der schöpferische Zerfall der naturalistischen Doktrin 317.
Am Ziel der Bewegung 322.
Endergebnisse 324 ff. Schlagwörter der jungen Generation 325.

Die Pfadsucher 327—411.
Max Kretzer 327. Bleibtreu 329. Die beiden Harts 332. M. G. Conrad 336. Conradi 338. Holz 341. Schlaf 345.
Kritische Führer und Pfadfinder im Journalismus 347 ff. Brandes. Brahm. Schlenther. Wille. Bölsche. Harden.
Dichterische Vorläufer und Mitläufer des Frühnaturalismus 349 ff. Peter Hille. Heiberg. Przybyszewski. Henckell. Mackay. Hartleben. Bierbaum. Falke. Busse.

Führende Talente 355—411.
Theodor Fontane 355 ff.
Detlev von Liliencron 367 ff.
Gerhart Hauptmann 372 ff.
Friedrich Nietzsche 391 ff.
Richard Dehmel 400 ff.

Bodenständige naturalistische Talente 411—420.
Halbe 411. Ruederer und Thoma 414. Stavenhagen und Rosenow 418.

Der Kreis der Heimatdichter 421—429.
Lienhard 421. Bartels 425. Sohnrey, Söhle, Löns, Holzamer 426. Polenz 428.

Deutsche Gruppe 430—442.
Schmidtbonn 430. Burte 431. W. v. Scholz 433. Emil Gött 434. Karl Schönherr 435. Eberhard König, Ertler, Geucke 437. Enrika von Handel-Mazzetti 438. Münchhausen 440. Agnes Miegel, Anna Ritter, Lulu v. Strauß und Torney, Ina Seidel 442.

Wiener Gruppe 442—458.
Hermann Bahr 442. Arthur Schnitzler 446. J. J. David, Beer-Hofmann, Dörmann, Stefan Zweig 450 ff. Hofmannsthal 451. Altenberg, Schaukal 456. Wildgans 457.

Die Gruppe der Stilisten 458—469.
Stefan George 458. Rainer Maria Rilke 462. Stucken 465. Vollmöller, Hardt 466. Paul Ernst 466. Albrecht Schaeffer 468.

Erzähler 469—493.
Führende Erzähler: Thomas Mann 470. Hermann Hesse 471. Jak. Wassermann 472.
Ältere gestaltende und unterhaltende Erzähler 473 ff. Enking. Schaffner. Stehr. Frenssen. Zahn. Keyserling. Emil Strauß. W. Schäfer u. a.
Die jüngeren Erzähler 478 ff.: Max Brod. Kellermann. Bonsels. F. Huch. Stegemann. Bartsch. Molo. Strobl u. a.
Die künstlerischen Erzählerinnen 482 ff.: Ricarda Huch. Helene Böhlau. Klara Viebig. Gabriele Reuter u. a.
Unterhaltungsschriftsteller der Wilhelminischen Zeit 488 ff.: Covote. Ompteda. Wolzogen u. a. Grauen und Erotik 490: Meyrink, Ewers u. a.
Groteske, Satire und Übergangserscheinungen 491 ff.: Heinrich Mann. Karl Sternheim.

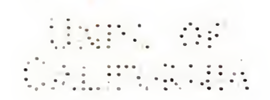
Die Dichter des Übergangs 493—509.
Frank Wedekind 493 ff.
Karl Hauptmann 500 ff.
Herbert Eulenberg 502 ff.
Dauthendey, Morgenstern, Scheerbart, Schickele, Lasker-Schüler, Lissauer 505 ff.

Die Dichter des neuen Geschlechts
Eine Übersicht 509—531.
Allgemeines. Der Haß der Generationen. Lyrik. Drama. Theorie des Expressionismus. Chronologie. Die Zeitschrift Aktion. Dadaismus.
Pfadfinder 515 ff.: Mombert. Otto zur Linde. Die Dichter des Charon. Pannwitz. Der Dramatiker J. R. Sorge. Der Sturm.
Talente des Frühexpressionismus 519 ff. Mythiker: Däubler und Werfel.
Erzähler: Döblin. Edschmid u. a.
Dramatiker: Kaiser. Hasenclever. Stramm. Johst. Unruh. Toller. Kornfeld u. a.
Lyriker: Stadler. Heym. Joh. Becher. Trakl u. a.

Theater, Musik und Presse 531—547.
Berlin als Theaterhauptstadt. Bühnenreformen. Brahm. Reinhardt. — Theaterkritiker. Kerr. — Musik: Bruckner. Wolf. R. Strauß. Pfitzner. — Die Presse. Verleger. Zeitschriften.

Vertreter der Wissenschaft 547—550.

Namensverzeichnis 551 ff.



Die dritte Generation

Zweite Hälfte: Von Hebbel bis zum Ausklang der Generation

Das dramatisch-realistische Genie

Friedrich Hebbel

Will man Verständnis für Hebbel gewinnen, so muß man nicht von seinen Dichtungen, sondern von seinen Tagebüchern und Briefen ausgehen. Diese gehören in die vorderste Reihe seiner Werke und werden unvergänglich bleiben. Mit Recht nannte Wilhelm Scherer die Hebbelschen Tagebücher, die 1885 vollständig erschienen, ein literarhistorisches Denkmal ersten Ranges. Kaum weniger wichtig sind die Briefe, die sieben Jahre später ans Tageslicht traten und in der Folge noch weiter ergänzt wurden. Sie sind ganz ohne Vergleich die wichtigsten literarischen Urkunden seit dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller und Goethes Gesprächen mit Eckermann.

Hebbels Tagebücher reichen durch 28 Jahre von 1835 bis 1863. Schon früh begann der junge Dichter im Gefühl seines innern Wertes sein eigener Chronist und Kritiker zu werden. Die Tagebücher umfassen Erlebnisse und Erinnerungen, Studien philosophischer und ästhetischer Art, Entwürfe, Auszüge, Bekenntnisse und Beobachtungen. Sie wollen freilich gelesen sein mit der stillen Reserve, daß sie Hebbel bewußt für die Nachwelt schrieb. Überall finden wir das Belauschen des eigenen Ich, die Heftigkeit und Einseitigkeit, aber auch den reinen Willen, den Ernst des Dichters und Denkers, der das Höchste von sich selbst forderte. Die Aufzeichnungen der Tagebücher sind anfangs voll finsterer Stimmungen; allmählich mildert sich der Ernst, und die letzten sind sogar anmutig. Vor unsern Augen bildet sich Hebbel in seinen Tagebüchern zu einer harmonischen Natur um. Der Gedankenreichtum in diesen Selbstbekenntnissen ist ungeheuer. Volkstümlich wird eine solche Schatzkammer von Gedanken niemals werden, aber sie lehrt Hebbel erst als Menschen und Dichter verstehen.

Zu solcher Erkenntnis ist auch eine Schilderung der Lebensverhältnisse, unter denen er aufwuchs, nötig. Hebbel stammte aus Dithmarschen – Klaus Groth war sein Landsmann — was aber Groth in der Jugend durchlebte und was er im Quickborn so wunderbar schilderte: das Stilleben, das friedliche Idyll der Marsch, davon kannte Hebbel nichts. Die Westküste von Holstein, das alte Dithmarschen, muß sich gegen das Meer durch hohe Deiche schützen. Im Kampf mit Wellen und Menschen hatte sich ein eigentümlicher Menschenschlag von höchster Charakterstärke, Entschlossenheit, Ausdauer und Trutzigkeit entwickelt. In diesem

friesischen Stamm verbinden sich zwei merkwürdige, völlig entgegengesetzte Eigenschaften: Phlegma und Leidenschaft. Die Dithmarscher besonders sind zwar ein kleines aber ein freiheitliebendes Bauernvolk mit alter eigentümlicher Kultur. Die Zustände zu Hebbels Zeiten waren still und friedlich; aber unser Dichter erlebte in dieser Umgebung eine Jugend, die er selbst eine Hölle genannt hat.

Kindheit und Jugend

Wesselburener Zeit 1813 bis 1835. Christian Friedrich Hebbel wurde 1813 in der kleinen, mehrere Stunden vom Meer entfernten Stadt Wesselburen geboren. Der Vater, geboren 1789, war Scharwerksmaurer, ein strenger harter Mann, der zeitlebens nicht vorwärts kam. Die Mutter Antje Margarete Schubart, geboren 1789 in Wesselburen, brachte eine kleine Mitgift mit. Sie war vielleicht vor der Ehe Magd im Haus des Pastors Volckmar, der keinen sehr guten Ruf in Hinsicht auf Frauen genoß; aber durch ihn ist der Mutter Hebbels vielleicht die erste Ahnung von etwas Höherem aufgegangen. Sie wusch, nähte und kam dadurch auch als junge Frau in die Häuser der Honoratioren, und zwar kam sie zum zweiten Male in das Haus des Pastors Volckmar (gestorben 1814). Klaus Friedrich Hebbel heiratete sie 1811. Antje Margaretes erstes Kind Christian Friedrich war der Liebling der Mutter; der Vater haßte aus irgendeinem unbekannten und uns nicht mehr ganz durchsichtigen Grunde gerade den Erstgeborenen. Geistige Interessen hatte die Familie gar nicht; Bibel, Gesangbuch und Postille waren die einzigen Bücher im Hause. Der Ton in der Familie war zänkisch, trübe, proletarisch; der Vater schlug Mutter und Kinder.

In der Armeleuteumgebung war Friedrich ganz abweichend, empfindsam, zart, von lebhafter Fantasie. Ein kleines Haus mit Gärtchen nannte die Familie anfangs ihr eigen, bald kam aber unverschuldeter Weise der Vater in die tiefste Armut. Das Haus wurde verkauft, die Familie mußte die Kleidung der Häuerlinge, der untersten Klasse der Bewohner des Städtchens, tragen, der Vater wurde noch verbitterter als früher, er duldete keinen Frohsinn mehr bei seinen Kindern, Hunger und Elend wurden tägliche Gäste, und ein flüchtiges Glück kehrte nur zu Weihnachten ein. Hebbel selbst erzählt: „Wie war nicht meine Kindheit finster und öde! Mein Vater haßte mich eigentlich, auch ich konnte ihn nicht lieben; er, ein Sklave der Ehe, mit eisernen Fesseln an die Dürftigkeit, die bare Not geknüpft, außerstande, trotz des Aufbietens aller seiner Kräfte und der ungemessensten Anstrengung auch nur einen Schritt weiter zu kommen, haßte aber auch die Freude; zu seinem Herzen war ihr durch Disteln und Dornen der Zugang versperrt, nun konnte er sie auch auf den Gesichtern seiner Kinder nicht ausstehen; das frohe, Brust erweiternde Lachen war ihm Frevel, Hohn gegen ihn selbst, Hang zum Spiel deutete auf Leichtsinn, auf Unbrauchbarkeit, Scheu vor grober Handarbeit auf angeborene Verderbnis, auf einen zweiten Sündenfall. Ich und mein Bruder hießen seine Wölfe; unser Appetit vertrieb den seinigen, selten durften wir ein Stück Brot verzehren, ohne anhören zu müssen, daß wir es nicht verdienten. Dennoch war mein Vater (wäre ich davon nicht innig überzeugt, so hätte ich so etwas nicht über ihn niedergeschrieben) ein herzensguter, treuer, wohlmeinender Mann; aber die Armut hatte die Stelle seiner Seele eingenommen.“ Von seiner Mutter sagt Hebbel: „Sie war eine gute Frau, deren Gutes und minder Gutes mir in meine eigene Natur versponnen scheint: mit ihr habe ich meinen Jähzorn, mein Ausbrausen gemein, und nicht weniger die Fähigkeit, schnell und ohne weiteres alles, es sei groß oder klein, wieder zu vergeben und zu vergessen . . . Sie war es, die mich fort und fort gegen die Anfeindungen meines Vaters . . . mit Eifer in Schutz nahm, und lieber über sich selbst etwas Hartes, woran es wahrlich im eigentlichsten Sinne des Wortes nicht fehlte, ergehen ließ, als daß sie mich preisgegeben hätte. Ihr allein verdanke ich's . . . daß ich regelmäßig die Schule besuchen und mich in reinlichen, wenn auch geflickten Kleidern öffentlich sehen lassen konnte.“ In seinem vierten Jahr kam Hebbel in die Klippschule. „Eine alte Jungfer, Susanna mit Namen, hoch und riesig von Wuchs, mit freundlichen, blauen Augen war die Schulmeisterin; ich sehe sie noch mit ihrer tönernen Pfeife, eine Tasse Tee vor sich, an ihrem runden Tisch sitzen.“ Der Knabe führte ein reiches Innenleben. Er empfand gegen manche Worte wie Rippe und Knochen einen tiefen Abscheu und kratzte sie aus dem Lesebuch, aber bei Worten wie Rose, Lilie und Tulpe empfand er ein unbekanntes Wohlgefühl.

In seinem siebenten Lebensjahr kam Hebbel in die Elementarschule zu dem Rektor Dethleffen, dem er einen großen Einfluß auf seine Entwicklung zuschrieb. Er las viel in dessen Büchern, und eines Tages kam die poetische Kraft über ihn selbst: „Ich mußte meiner Mutter immer aus einem alten Abendsegenbuche vorlesen, der gewöhnlich mit einem geistlichen Liede schloß. Da las ich eines Abends das Lied von Paul Gerhardt, worin der schöne Vers: „Die goldnen Sternlein prangen am blauen Himmelssaal" vorkommt. Dies Lied, vorzüglich aber dieser Vers, ergriff mich gewaltig, ich wiederholte es zum Erstaunen meiner Mutter in tiefster Rührung gewiß zehnmal. Damals stand der Naturgeist mit seiner Wünschelrute über meiner jugendlichen Seele, die Metalladern sprangen, und sie erwachte wenigstens aus einem Schlafe."

Wie sich Hebbels Genius aus der Dürftigkeit und dem Zwang seiner Jugendverhältnisse entwickelt hat, wie ihn ein innerer Drang aus ihnen hinaus und emporgeführt hat, das ist und bleibt das Bewundernswerteste in seinem ganzen Leben. Wohl kein Dichter hat eine so schwere Jugend gehabt wie Hebbel. Der Vater starb, als Friedrich vierzehn Jahre war. Hätte er Friedrich, wie er wollte, zu seinem Gewerbe, dem Maurerhandwerk, zwingen können, so wäre Friedrich zu Grunde gegangen.

Der Kirchspielvogt M o h r in Wesselburen, ein weltmännischer, aber launischer und dünkelhafter Jurist, nahm den seltsamen, lesebegierigen, geistig allen Altersgenossen überlegenen Knaben zuerst als Bote, dann als Kirchspielschreiber in seinen Dienst (1827). Er gab ihm Kost, Wohnung und seine abgelegten Kleider. Eine anders geartete Leidenszeit begann jetzt für Hebbel. Mohr zeigte kein Verständnis für den Jüngling, der seiner Obhut übergeben war. In seinem Trotz wühlte sich Hebbel förmlich in den Haß gegen Mohr hinein. „Woher kommt mein schüchternes, verlegenes Wesen als daher, daß dieser Mensch mir in der Lebensperiode, wo man sich geselliges Benehmen erwerben muß, jede Gelegenheit dazu nicht allein abschnitt, sondern mich dadurch, daß er mich mit Kutscher und Stallmagd an einen und denselben Tisch zwang, aufs tiefste demütigte und mir oft im eigentlichsten Verstande das Blut aus den Wangen heraustrieb, wenn jemand kam und mich so antraf." Doch wird man zugeben müssen, daß Mohr Hebbel aus dem Proletariat emporhob, daß er ihm Ordnung und peinliche Genauigkeit beibrachte, und daß er ihm die Benutzung seiner Büchersammlung gestattete. Die Abrechnung, die Hebbel später an ihm vornahm, hat der Haß diktiert.

So geistig vereinsamt Hebbel war, er entwickelte sich während der Schreiberzeit in Wesselburen mit ungeheuerster Spannkraft. Seine früheste Lyrik zeigt den Einfluß von Klopstock, Schiller, Hölty und anderen. Was Dichtung sei, ward ihm an Uhlands Gedicht: Des Sängers Fluch erst klar: „Ich hatte mich bisher bei meinem Nachleiern Schillers sehr wohl befunden . . . von Goethe war mir nur wenig zu Gesicht gekommen . . . nun führte Uhland mich in die Tiefe einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein; ich sah, wie er nichts verschmähte — nur das, was ich bisher für das Höchste angesehen hatte: die Reflexion." Schon 1833 entstehen reife künstlerische Gedichte; von 1834 an treten wirklich lyrische Kunstwerke hervor (Proteus, Das alte Haus, Das Kind). Für das Wesselburener Liebhabertheater schrieb er viele Lustspiele. Im Dithmarser und Eiderstedter Boten und in den Neuen Pariser Modeblättern, die A m a l i e S c h o p p e in Hamburg herausgab, erschienen seine ersten Gedichte.

Glühend sehnte er sich in die Welt. Krampfhafte Versuche unternahm er, um aus der schimpflichen Unterdrückung herauszukommen: er wandte sich an Uhland, an den Schauspieldirektor Lebrun in Hamburg, an den dänischen Dichter Oehlenschläger. Doch alles war vergebens. Ohne Zweifel hat die Gewaltsamkeit und Grellheit seiner späteren Dichtung ihren Ursprung in jener Zeit.

Studienjahre

E r s t e H a m b u r g e r Z e i t. Endlich eröffnete sich eine Aussicht, Wesselburen zu verlassen. Frau Doktor Amalie Schoppe geborene Weise, die Herausgeberin der Pariser Modeblätter (1791 bis 1858), war eine tapfere, entschlossene Frau von unglaublicher Regsamkeit, die sich durchs Leben kämpfte, hilfsbereit gegen jedermann, als bürgerliche Jugendschriftstellerin zwar höchst mittelmäßig, ja seicht, aber als Frau wie als Intelligenz verdient sie

unsere höchste Achtung. Auch ihr hat die bisherige Auffassung meist bitter Unrecht getan. Ohne die Schoppe wäre Hebbel in Wesselburen wahrscheinlich verkommen. Schon 1832 sorgte sie für ihn. Wenn sich später Hebbel und die Schoppe in schroffem Gegensatz gegenüberstanden und Hebbel gegen sie das furchtbare Memorial (1840) richtete, so muß man bedenken, daß wir, die wir Hebbels Lebensberuf kennen, ganz anders über seine Entwicklung zu urteilen vermögen, als dies den Zeitgenossen möglich war. Sie war, wie man mit Recht gesagt hat, die Henne, die den jungen Adler ausbrüten half.

Eine Anzahl Hamburger Gönner, die die Schoppe geworben, wollte ihm die Mittel gewähren, daß er sich für die Universität vorbereiten könne. Hebbel nahm sofort an, aber der Abschied von der Mutter und der Heimat war doch schmerzlich für ihn. Auch in Hamburg geriet Hebbel in unselige Verhältnisse. Vom Gesindetisch war er zum Freitisch gekommen. Oft hungerte er an diesen Tischen, um seine Dürftigkeit nicht zu zeigen. Als Charakter war er bereits selbständig, als Talent schon entwickelt, in seinem Wissen aber ohne Gründlichkeit und Sicherheit. Bald zeigte sich die Unmöglichkeit, mit zweiundzwanzig Jahren das versäumte schulmäßige Wissen einzuholen. In dieser Zeit wurde er mit Gravenhorst und Rendtorf befreundet. Durch sie wurde er Mitglied eines wissenschaftlichen Vereins. Zu der Doktorin, seiner Gönnerin, trübte sich bald das Verhältnis, da sie erwartete, daß Hebbel ein Brotstudium ergreife.

Der junge Dichter wohnte in Hamburg einige Zeit bei Elise Lensing. Auch hier ist es an der Zeit, die Urteile, die die meisten Biographen gefällt haben, zu revidieren. Elise Lensing, geboren 1804 in Lenzen bei Magdeburg, war keine ungebildete Plätterin oder Näherin. Sie las viel; selbständig korrigierte sie das Vorwort zu Maria Magdalene und schon der Umstand, daß sie Hebbels Briefe verstand, beweist, daß sie geistig den Durchschnitt weit überragte. Sie war zur Lehrerin ausgebildet, war dann mit ihrer Mutter und ihrem Stiefvater nach Hamburg gezogen und führte einen eigenen Haushalt. Möglicherweise war sie auch in Hamburg Lehrerin. Elise war um neun Jahre älter als Hebbel; an Welterfahrung war sie ihm damals überlegen, denn gleich ihm war sie durch schmerzliche Lebensschicksale gegangen. Doch sie hofmeisterte nicht an ihm; sie nahm ihn, wie er war, suchte sich in ihn einzuleben, ihn zu erfassen und zu begreifen. Erst trat Hebbel ihr mit Mißtrauen entgegen, dann entspann sich ein freundschaftliches Verhältnis, aus dem ein Liebesverhältnis wurde. Das Unglück war, daß aus der Geliebten eine Wohltäterin wurde. Ohne Elise hätte Hebbel die schweren Jahre, die ihm noch bevorstanden, nicht überdauern können. In den Studienjahren erhielt er von ihr 500 Reichstaler, Kleider und Wäsche. Auch des proletarischen Bruders Johann, den Hebbel einen „Lumpen" nannte, nahm sie sich an; sie unterstützte Hebbels Mutter und schickte ihr Geld, als ob es vom Sohne käme. Daß Elise an die Ehe mit Hebbel gedacht, ist natürlich. Hebbels selbstischer Charakter ist nicht zu verkennen: „Der Mann wird geliebt, ohne volle Gegenliebe zu schenken; die Geliebte opfert sich für einen, der sie niemals im Zweifel läßt, daß an eine dauernde Verbindung in einer normalen Ehe nicht zu denken sei; nichts fordert sie dafür, als ein freundliches Gesicht und später hin und wieder einen tagebuchartigen Brief." 1840 wurde Hebbels erster Sohn Max in Ottensen geboren, 1844 der zweite Sohn Ernst. Beide Kinder starben bald. Sie wurden in Sandgräbern mit vielen anderen beerdigt. Um ihre Gräber hat sich Hebbel nie gekümmert. In den standesamtlichen Urkunden hat Hebbel seine Freundin fälschlich als adlig „von Lensing" eintragen lassen, sich selber als Doktor ausgegeben, als er es noch gar nicht war. Über zehn Jahre dauerte das Verhältnis zu Elise Lensing; Irrtum, Schuld und Leidenschaft lag auf beiden Seiten; die größere Hälfte aber bei Hebbel. Als er sich 1845 in Wien überraschend schnell mit Christine verheiratete, flüchtete sich Elise nach Berlin zu einer Freundin. 1847 und 1848 war sie in Wien im Hause Hebbels; mit düsterem Staunen sah Hebbel die Freundschaft der beiden Frauen; aber man sagte in Wien nicht, wer die „Cousine" war. Hebbel schämte sich ihrer. Elise hatte überwunden; sie fügte sich in jeder Beziehung; sie nahm Christinens unehelichen Sohn, der Hebbel unbequem war, mit sich nach Hamburg. In Hamburg lebte sie als Witwe Lensing. Genau und knapp zahlte Hebbel seine Schulden an sie zurück. Über die letzten Lebensschicksale der Verarmten wissen wir nichts. Sie starb 1854 und wurde mit anderen Armen in einem Sandgrab auf dem St. Georgsfriedhof beerdigt. Hebbel hat ihr keinen Denkstein gesetzt. In sein Tagebuch schrieb er bei ihrem Tod kalte Worte. Die literarische Gesellschaft in Hamburg errichtete ihr 1913 einen Grabstein.

Die Briefe Elisens an Hebbel, die viel Aufschluß über das Verhältnis hätten geben können, sind vernichtet. Diejenigen, die das getan haben, werden wissen warum.

Je länger Hebbel in Hamburg weilte, desto mehr fühlte er, daß er in Hamburg nicht vorwärts kommen könne in seiner Weiterbildung und setzte es nicht ohne erhebliche Mühe durch, daß ihn seine Wohltäter Ostern 1836 nach Heidelberg auf die Universität ziehen ließen. Mit 80 Talern begann er seine Studien. Ehe er Hamburg verließ, ging er noch einmal nach Wesselburen. Er hat die Heimat nicht wieder besucht. Hebbel hatte weder Familiensinn noch Heimatsinn für die Wesselburener Verhältnisse.

In Heidelberg warf er bald das juristische Studium weg; am Studentenleben konnte er sich nicht beteiligen; von Dichtungen entstand die an Kleists Vorbild gereifte Novelle Anna — Hebbel nannte sie selbst seinen dichterischen Erstling, weil er hier zum ersten Mal auf eigenen Füßen stand — innige Freundschaft entwickelte sich zu Emil Rousseau aus Ansbach.

In Hamburg hatte die intellektuelle Seite überwogen, in Heidelberg die dichterische; in München, wohin er ebenso wie von Hamburg nach Heidelberg zu Fuß wanderte, überwiegt nicht das Schaffen, sondern das Wachsen und Vorbereiten auf neue Werke.

Die drei Münchner Jahre. Im Herbst 1836 kam Hebbel nach München. Unterwegs besuchte er in Tübingen Uhland. Elise Lensing hatte ihm zu der Reise 100 Taler geliehen. Die reichen Kunsteindrücke in München wichen bald vor den peinigenden Nahrungssorgen zurück. Denn die schmalen Mittel, die ihm seine Gönner in Hamburg zur Verfügung gestellt hatten, schmolzen immer mehr zusammen, und seine reizbare Natur empfand den Druck der materiellen Sorgen mit einer Schwere ohne gleichen. Er hörte in München Vorlesungen des Philosophen Schelling und des Mystikers Görres. Am höchsten stand ihm seine Ausbildung zum Künstler, sein Selbststudium. In München ward es ihm völlig klar, daß er zum Dichter geboren sei. „Ich bin Künstler, und habe so einen schönen Beruf.“ „Die Kunst ist das einzige Medium, wodurch Welt, Leben und Natur Eingang zu mir finden.“ Den Hamburger Gönnern teilte er seine neue Tätigkeit offen mit: „Der Dichter soll nichts annehmen, was für den Juristen bestimmt war.“ Zweieinhalb Jahre, einen Sommer ausgenommen, hatte Hebbel nichts Warmes gegessen. „In der Tat ist's die Furcht, zu verhungern, die mich jetzt stündlich quält.“ In den Entbehrungen während der Münchner Jahre lag die Ursache zu seinem späteren Leiden. Hebbel wohnte in München im Haus eines Tischlermeisters Schwarz, dessen Familienverhältnisse ihm später in Maria Magdalene wieder vorschwebten. Die Tischlerstochter Josefa (Beppi) Schwarz gehört mit Elise Lensing und Christine Enghaus zu den für Hebbels Leben wichtigsten Frauengestalten. Auch ihre Liebe hat Hebbel nicht mit Dank gelohnt. Der Tischlermeister Anton Schwarz, geb. 1780 in Riedlingen in Württemberg, war in seinen Verhältnissen allmählich zurückgekommen. Sein Sohn Karl wurde 1837 wegen eines Diebstahls verhaftet. Beppi wurde 1814 geboren; sie hatte noch zwei Schwestern; eine von ihnen war ihre Zwillingsschwester. Die eine Schwester erlebte nach Hebbels Weggang von München das Schicksal der Klara. Meister Anton kam im Alter in ein Spital; Beppi mußte sich im Jahr 1859 noch einen Dienst suchen; im Jahr 1862 machte sie sich als Kleidermacherin in München selbständig. Sie starb 1863 in demselben Jahr wie Hebbel.

Der Tod der Mutter in Wesselburen, mehr noch der seines Freundes Rousseau traf Hebbel aufs schwerste. An Rousseau hatte sich zuerst die dämonische Kraft von Hebbels Wesen gezeigt, einen Menschen anzuziehen und sich ganz und gar zu unterwerfen. 1839 waren seine Barmittel zu Ende. Wäre Elise nicht gewesen, er hätte nicht existieren können. Er mußte oft ihrer Freigebigkeit Einhalt tun. „Er witterte hinter ihrer Güte den großen Wunsch des Weibes, ihn desto fester an sich zu ketten.“ Nach dreijährigem Aufenthalt kehrte Hebbel 1839 nach Hamburg und zu Elise zurück. „Er kam allerdings nicht mit einem dicken Bündel von Arbeiten, aber bald merkte er zu eigener Überraschung, welcher Reichtum in der letzten Vergangenheit sich in ihm aufgehäuft hatte.“

Äußerlich waren die Münchner Jahre nicht ergiebig. Sie zeigen erst ein wahllos gieriges, dann ein langsam bewußter werdendes Aufraffen geistiger Nahrung. Die in München entstandenen lyrischen Gedichte Hebbels sind ungleich; die Novellen (Nepomuk Schlägel, Schnock) sind mäßig; das Schwergewicht lag in dieser Zeit zum erstenmal in den Aufzeichnungen des Tagebuchs und in den Briefen.

Zweite Hamburger Zeit. In Hamburg lebte damals Gutzkow, zu dem Hebbel in Beziehung trat, obschon er ihn als das Gegenspiel aller seiner eigenen Bestrebungen betrachtete. Mit Amalie Schoppe kam es zu einem vollständigen Bruch. Kaum von einer Todeskrankheit genesen, von der ihn nur Elisens Pflege rettete, machte sich Hebbel 1839 an seine erste Tragödie Judith. Endlich konnte er sich seine übervolle Seele in einem großen Kunstwerk entladen. Aus einer kurzen, aber stürmischen Liebe zu einer Hamburger Patriziertochter erwuchs 1840 die zweite Tragödie Genoveva. Inzwischen war Elise schwanger geworden. Grausam teilte ihr Hebbel mit ungeheurer Herzensroheit seine Neigung zu Emma Schröder mit und erwartete, daß Elise sich darüber freuen sollte. Mit unvergleichlicher Güte ertrug sie es. Golos Gemütsstimmung, sagt Kuh, war die seine: leidenschaftliches, besinnungsloses Sichverlieren und gleichzeitig besonnenes sittliches Sichwiederfinden. Poesie, schrieb Hebbel, ist ein Blutsturz. Er empfand damals selbst die Tragik seines Künstlerlebens: daß er ein Talent auf Kosten der Menschen genährt habe.

Auf dem Hintergrund des furchtbaren Hamburger Brandes 1842 beschäftigte ihn die große Kulturtragödie Moloch. 1840 kam Judith mit der Stich-Crelinger auf die Bühne, 1841 wurde Der Diamant vollendet, 1842 erschienen seine gesammelten Gedichte. „Die Pforte ist mir geöffnet." „Meine Aufgabe ist die Symbolisierung meines Innern."

Wanderjahre

Wanderjahre 1842 bis 1845. Um Unterstützung zu finden, reiste Hebbel 1842 nach Kopenhagen, der Residenz seines Landesherrn. Der dänische Dichter Oehlenschläger (von dem Correggio, Hakon Jarl, Nordens Guder am bekanntesten geworden sind), empfahl Hebbel König Christian dem Achten. Dieser bewilligte Hebbel ein Reisestipendium von 600 Talern auf zwei Jahre. Der Beglückte konnte nur die Hände vor das Gesicht schlagen und — beten. „Klingt es nicht fabelhaft? Friedrich Hebbel und 1200 Reichstaler, wer hätte gedacht, daß die jemals zusammen kommen konnten?" „Ich bin so heiter, so stillvergnügt wie ein Kind." In Kopenhagen entstanden der erste Akt von Maria Magdalene und die ästhetische Abhandlung: Ein Wort über das Drama. Hebbel wollte nun frisch in die Welt hinaus und sich die Kenntnis von tausend Dingen erwerben, die ihm fehlten. Er reiste 1843 von Hamburg zunächst nach Paris, wo er Heine kennen lernte, der ihn den großen Dramatikern, Kleist und Grabbe, zurechnete. In Paris wurde das bürgerliche Trauerspiel Maria Magdalene vollendet. „Das Verzweifelte und Grausame darin ist sicherlich ein Niederschlag seiner damaligen inneren Leiden und Kämpfe." Er erhielt die Nachricht vom Tode seines Söhnchens Max in Hamburg und von der verzweifelten Lage der treuen Elise. Im allgemeinen lebte er einsam, nur mit Heine, Arnold Ruge und Felix Bamberg kam er während des einjährigen Aufenthalts in Paris zusammen. Das Verhältnis zu Elise, die in begreiflichem Egoismus zu einer Heirat drängte, bekam damals den ersten Riß. Hebbel hatte eine Abneigung gegen die Ehe im allgemeinen und gegen die Ehe mit Elise besonders. Ihre Bitte, doch eine feste Stellung anzunehmen, wies er ab und mußte er abweisen. Er lebte so sparsam wie möglich, doch es häuften sich die Schulden. Ungern schied Hebbel endlich von Paris.

1844 reiste Hebbel nach Rom. Er empfing von Rom einen minder fruchtbaren Eindruck als von Paris. Zum klassischen Altertum und zur Kunst der Renaissance kam er in kein Verhältnis. Die italienische Reise war nicht entfernt für ihn von der gleichen Bedeutung wie für Goethe; aber es trat in der Folge doch eine heilsame Klärung seines Wesens ein. Zwar die unmittelbaren Früchte der italienischen Reise: Ein Trauerspiel in Sizilien und Julia waren mißlungen. Das dänische Reisestipendium war inzwischen abgelaufen; Hebbel war krank; Elise drängte. Die Briefe an Elise beginnen sich zu ändern; er mochte weder ihr melancholisches Dulden noch ihre Anspielung, daß er in Rom zu beneiden sei. „Tantalus ist nie zu beneiden, und ich drücke hier keine Stimmung aus, sondern die Sache!" Die Idee einer Heirat wies er ab. „Mich in eine Ecke hinzuhocken, Familienpapa zu werden und mich daran zu ergötzen, wie der Junge wächst, wird mir ewig unmöglich sein." Im November 1845 traf Hebbel auf der Rückreise nach Deutschland in Wien ein.

Die Zeit der Vollendung

Erste Wiener Jahre. Elise Lensing und Christine Enghaus. Nicht ohne Bangen vor seiner Zukunft blieb Hebbel in Wien, wo er viele literarische Verbindungen anknüpfte. Seine Dramen hatten, zumal bei der Jugend, gewirkt; er sah sich in der Kaiserstadt anerkannt und geehrt. Zum erstenmal fand Hebbel hier die Bewunderung und die Anerkennung weiterer Kreise. Zwei begeisterte polnische Kunstfreunde Zerboni hatten ihm eine standesgemäße Wohnung und Kleidung verschafft. „Mit einem andern Rock wurde ich ein anderer Mensch." „Einer Liederseele wie Uhland mag das in sich gekehrte Schweigen geziemen, aber ein dramatischer Dichter muß auch persönlich etwas von einem Feldherrn haben." Durch Otto Prechtler lernte er 1846 die ausgezeichnete Schauspielerin am Wiener Burgtheater Christine Enghaus kennen.

Christine Engehausen (Bühnenname: Enghaus), geboren 1817 in Braunschweig, stammte wie Hebbel aus proletarischen Verhältnissen. Sie war schon als Kind zum Theater gekommen, war rasch eine gefeierte Schauspielerin geworden, hatte 1835 in Hamburg gespielt, als Hebbel dort war; sie hatte später, als sie in Wien 1840 am Burgtheater angestellt war, Hebbels Judith spielen wollen. So kannte sie den Künstler Hebbel früher als den Menschen. Noch tiefer als Judith hatte sie Maria Magdalene berührt. Sie sah in Klara ihr eigenes härtestes Schicksal. Die Liebe führte die beiden zusammen, aber es sprachen ganz entschieden auch andere Gründe mit. Christine hatte einen vorehelichen Sohn, dem sie einen Vater geben wollte.

Beide verschwiegen sich nichts; beide gestanden sich alles. Für Hebbel war das Verlangen bestimmend, den miserablen Kampf um die Existenz zu beenden, den er bisher gekämpft hatte. Er wollte, von Not befreit, mit der Selbstsucht einer genialen Natur, die stärkste seiner Kräfte, die poetische, retten. So trat der bereits vorbereitete Bruch des Verhältnisses zu Elise Lensing ein. Die nach so unendlichen Opfern Verlassene war von wildem Schmerz erfüllt. Hebbel opferte nach seiner Auffassung nur die menschliche Pflicht gegen die höhere, die dichterische, auf. In der Tat wäre sein Genie in einem Leben, wie er es bisher geführt hatte, zu Grunde gegangen. „Das mußt Du doch fühlen . . . daß mein Leben entweder einen höheren Schwung oder — ein Ende nehmen muß." Zu Christine sagte er, wenn er nach Hamburg zurückkehre, bleibe ihm nur die Pistole. „Alles Unwahre, Fundamentlose muß einmal ein Ende nehmen. Und so auch diese Verbindung ohne Liebe. Wie ein Todesschleier hat sie nun fast zehn Jahre über meinem Leben geruht." „Jedes Opfer darf man bringen, nur nicht das eines ganzen Lebens, wenn das Leben einen Zweck hat außer dem, zu Ende geführt zu werden."

1846 schloß er ruhigen Gewissens die Ehe mit Christine. Es war ein Wendepunkt. Die Verbindung mit ihr hat ihn als Menschen wie als Dichter aus der dunklen Verworrenheit seiner Sturm- und Drangzeit zur Klarheit und zur innern Befriedigung geführt. „Die Fesseln der Vergangenheit, einer freudlosen Kindheit, einer harten Jugend, einer qualvollen Reifezeit fielen ab, die Freiheit war gewonnen."

Christines größte Tat ist es, daß sie uns den neuen Hebbel geschenkt hat. „Eine zweite Periode seines Lebens beginnt, die auch sein Gemüt so aufblühen ließ, daß wir staunend davon im Tagebuche lesen." Die Werke der Wiener Zeit zeigen edles Maß, gebändigte Kraft, hohe gereifte Künstlerschaft (Michelangelo, Herodes und Mariamne, Agnes Bernauer, Mutter und Kind, Gyges und sein Ring, Die Nibelungen). „Man merkt das selbst nicht so, wie es wächst, man wird plötzlich davon überrascht, daß es da ist." „Zur Kunst gehört Liebe, denn Liebe ist der physischen Wärme analog, und nur an der Wärme reift die Geburt." Dennoch waren auch die ersten Ehejahre mit Christine infolge des ungezähmten Temperaments und der ängstlichen Sparsamkeit von Hebbel nicht ohne ernste Kämpfe.

Hebbel blieb in Wien, obschon er hier in seiner dithmarscher Eigenart vielfach nicht verstanden wurde. Auf die erste freudige Anerkennung folgte offene und versteckte Ablehnung. Von Grillparzer hielt er sich fern; Halm verabscheute er, mit Laube war er verfeindet. Was Laube tun konnte, um die Stücke Hebbels vom Burgtheater fern zu halten, das tat er. Die Revolution von 1848 verfolgte Hebbel mit größtem Anteil und ließ sich sogar selbst als Kandidat für die Nationalversammlung aufstellen, fiel aber durch. Das Jahr 1848 erschloß seinen Stücken die österreichische Bühne. 1848 wurde Maria Magdalene, 1849 Judith, beide

mit seiner Frau, in Wien gespielt. Christine war auch nach des Dichters Tode die eifrigste Verbreiterin seiner Kunst und hatte noch das Glück, die etwa von 1885 bis 1890 einsetzende Begeisterung für Hebbel auf der Höhe zu sehen.

Im ernsten Schaffen, immer harmonischer sich fühlend, lebte der Dichter meist im Winter in Wien, im Sommer am Traunsee in Gmunden, wo er ein kleines Besitztum erwarb. Dazwischen unternahm er Reisen, zumal zu Aufführungen seiner Stücke, nach Berlin, München, Hamburg und Weimar. Herrliche Festtage verlebte er namentlich in München, wo er so lange gehungert, aber auch in Weimar. Sein Haus in Wien war ein Sammelpunkt der Geister. Befreundet war er mit Emil Kuh in Wien, Dingelstedt in München und Friedrich von Üchtritz. Die Tiere, besonders Eichkätzchen, liebte der Dichter zärtlich. Der Gegensatz zu Laube, dem Direktor des Burgtheaters, hinderte die Aufführung seiner Stücke in Wien. Schweres blieb ihm auch jetzt nicht erspart; der Bruch mit Emil Kuh, seinem treuesten Schüler und Freund 1860, war für ihn ein harter Schlag. Eine Zeitlang dachte er daran, mit seiner Frau nach Weimar zu übersiedeln, wo sie als Tragödin wirken sollte. Allzu rasch ging des Dichters Kraft zu Ende. Sein letzter Triumph war die Aufführung seiner nach fünf Jahren vollendeten Nibelungentrilogie in Weimar. Der Dichter erhielt dafür den vom König Wilhelm von Preußen gestifteten Schillerpreis für das beste in den letzten Jahren geschriebene Drama. Hebbel empfing die Nachricht davon schon auf dem Krankenlager. „Bald fehlt einem der Wein", klagte er wehmütig beglückt, „bald fehlt einem der Becher." Die Entbehrungen der Jugend wirkten zerstörend nach. Er sah sein Ende voraus. In den Gedichten: Diokletian und Der Bramine nahm er Abschied von der Welt. Ein Demetriusdrama war das letzte, womit er sich beschäftigte. Erst fünfzigjährig starb Hebbel am 13. Dezember 1863. Er wurde auf dem Matzleinsdorfer Friedhof bei Wien begraben. Christine Hebbel folgte ihm 1910, dreiundneunzigjährig. In demselben Jahr wurde in Wesselburen das Hebbelmuseum errichtet. Einen Hebbelroman: Alles Leben ist Raub, der Weg Friedrich Hebbels, schrieb Klara Hofer 1913. — Hebbels Bruder Johann hatte 1848 geheiratet. Seine Frau lernte er erst am Altar kennnen. Aus seinen verbummelten Verhältnissen war er nicht herauszubringen. In seinen letzten Jahren lebte er in Wesselburen. Dort starb er, 73jährig, 1888. Sein einziger Sohn Konrad war Seemann, später Plakatträger in Hamburg.

Hebbels Werke

Wesselburner Entwürfe und Versuche. Dramatisches: Mirandola 1830, Der Vatermord 1832, Lustspielpläne. Erzählendes: Holion 1830, Der Brudermord 1831, Die Maler 1832.

Dramatische Hauptwerke der ersten Schaffenszeit: Judith (1839 begonnen, 1840 vollendet, gedruckt und aufgeführt), Genoveva (1840 begonnen, 1841 vollendet, 1854 als Magellona aufgeführt), Maria Magdalene (1843 begonnen, 1843 vollendet, 1844 erschienen, 1846 aufgeführt).

Dramatische Werke der Übergangszeit: Der Diamant 1847, Julia 1851, Ein Trauerspiel in Sizilien, Tragikomödie 1851, Der Rubin, Märchenlustspiel 1849.

Dramatische Hauptwerke der reifen Zeit: Herodes und Mariamne (1846 entworfen, 1848 vollendet, 1849 aufgeführt), Agnes Bernauer (1851 begonnen und vollendet, 1852 aufgeführt, 1855 erschienen), Gyges und sein Ring (1853 begonnen, 1854 vollendet, bei Lebzeiten nicht aufgeführt, wurde 1889 das erste Mal gegeben), Die Nibelungen: Der gehörnte Siegfried, Siegfrieds Tod, Kriemhilds Rache (1855 begonnen, 1857 der erste Teil vollendet, 1859 Arbeit wieder aufgenommen, 1860 der zweite Teil vollendet, 1861 aufgeführt, 1862 erschienen).

Bruchstücke und Pläne: Moloch, zwei Akte. Demetrius, fünf Akte. Christus, Spartakus, Swedenborg, Struensee, Elfriede, Heinrich der Löwe usw.

Novellen: Anna 1836. Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd. Der Rubin (kleines Märchen). Die beiden Vagabonden (Bruchstück). Schnock. Matteo. Herr Haidvogel. Die Kuh 1849.

Episches und Lyrisches: Gedichte 1842, Neue Gedichte 1848, Gesamtausgabe 1857. Mutter und Kind, idyllisches Epos 1857.

Einzelne lyrische Gedichte: Das alte Haus (Der Maurer schreitet frisch heraus), Schau ich in die tiefste Ferne, Das Kind, Auf ein altes Mädchen (Dein Auge glüht nicht mehr wie einst), Das letzte Glas, Nachtlied (Quellende, schwellende Nacht, voll

von Lichtern und Sternen), Bubensonntag (Wenn ich einst, ein kleiner Bube), Höchstes Gebot (Hab' Achtung vor dem Menschenbild), Zwei Wanderer (Ein Stummer zieht durch die Lande), Die Weihe der Nacht (Nächtliche Stille, heilige Fülle), Sie sehn sich nicht wieder (Von dunkelnden Wogen hinuntergezogen), Gebet (Die Du über die Sterne weg), Das Mädchen im Kampf mit sich selbst, Das Mädchen nachts vor dem Spiegel, Ein Bild aus Reichenau (Auf einer Blume, rot und flammend), Ein frühes Liebesleben, Dem Schmerz sein Recht, Der Bramine. — Sonette, Epigramme.

Einzelne Balladen: Der Heideknabe (Der Knabe träumt, man schicke ihn fort), Ein dithmarsischer Bauer (Der warme Sommer scheidet), Das Kind am Brunnen (Frau Amme, Frau Amme, das Kind ist erwacht), Schön Hedwig.

Ästhetisches: Mein Wort über das Drama 1843, Vorrede zu Maria Magdalene 1844, zahlreiche Kritiken.

Lebensgeschichtliches: Meine Kindheit, ein Bruchstück 1846. Tagebücher, herausgegeben von Felix Bamberg 1885, Briefwechsel mit Freunden 1892, Nachlese 1900.

Judith

Tritt man an Hebbels Judith (1840) heran, dann steht man vor einem Markstein der dramatischen Kunst. Hier beginnt das Drama einer neuen Generation. Ungewollt, ungewußt, rein genial steigt dieses Werk aus vulkanisch gespanntem Innern hervor. Man darf sich nicht daran stoßen, daß auch hier, wie bei Hebbel fast immer, eine Wolke, oft auch ein Wust von klügelnden, rätselnden, philosophisch vieldeutigen Reflexionen des Dichters um die Dichtung sich legt. Hebbel ist genial, aber man erkennt ihn nicht, wenn man seine Selbstkritik wie Worte der Offenbarung betrachtet oder an sie als aristotelische Lehrsätze des modernen Dramas glaubt. Es wird vieles als Vorzug und Größe des Dichters gepriesen, was in Wahrheit nur seine Schwäche ist. Aus bloßen Kunsterklärungen, aus Tagebüchern und Briefen wird an Hebbelschen Theorien allzuviel herausgezogen, was nur Selbstrechtfertigung, nur bloße Abstraktion ist. Ich will hier bei Hebbels Judith sofort erklären, daß mir — ganz so wie bei Wagner — Hebbels Kunstschöpfungen hoch über seinen Kunstreflexionen stehen. Das Große sehe ich in den Werken, das Vergängliche in der Theorie. Und da sich bei Hebbel, viel stärker als bei Wagner, die Theorie — entsprechend dem weit logischeren Charakter der Poesie — auch in die Dichtung selber gedrängt hat, so suche ich auch in den Werken das Gewollte von dem Gestalteten, das Gedankenhafte von dem Künstlerischen zu scheiden. Grillparzers Ansicht von Hebbel ist auch die meine: „Hebbel ist der denkenden Aufgabe vollkommen gewachsen, der künstlerischen aber ... nicht. Oder mit anderen Worten: Der Gedanke macht sich bei ihm nicht im Eindruck geltend, sondern in der Reflexion."

Faßt man Hebbels gesamte Dichtung so auf, dann leuchtet ihr Erstling, die Judith, in einem Doppelglanz von Genie und Reflexion. Genial, ureigentümlich, aus Abgründen kommend, ist der Hauch der Fantasie, ist der jugendlich wilde Ausdruck eines neuen Heldentums und eines neuen Weltgefühls, das den Einzelhelden zwar noch nicht aufgibt, aber ihn hineinstellt in einen geheimnisvollen Zusammenhang des Weltgeschehens. Judith ist der kühn-geniale Versuch einer neuen Symbolisierung der Seele. Wollte man die Schlagworte des Jahres 1920 anwenden, dann könnte man sagen, daß Judith mit den Gestalten des Holofernes und der Judith das expressionistische Drama des Jahres 1840 war.

Reflektiert aber ist die Anschauung, daß die Tat eines Weibes wohl ein Tun, aber überhaupt kein Handeln sein könne, daß die Judith ein Weib sei,

das sich verirrt hat und dafür gestraft wird. Das Seltsam-Ungeheuerliche, das weit vom normalen Weg Abliegende hat Hebbel immer am meisten gereizt. Das zeigt sich schon in Judith. „Es schafft ihm ein Hochgefühl, bizarr, irregulär, abstrakt zu sein, in der Behandlung des Stoffes Schwierigkeiten zu erfinden, die den Zuschauer befremden, und Probleme zu lösen, die noch nicht gelöst sind, an die womöglich noch niemand gedacht hat" (Judith, Golo, Mariamne, Agnes, Rhodope). So flieht Hebbel, die regelmäßigen Lebenswendungen meidend, durch die Reflexion in die entlegensten Situationen und Probleme, und er muß oft die äußerst poetische Kraft aufbieten, um das Irreguläre nur möglich erscheinen zu lassen.

Die Anfänge der Judith reichen in die Münchner Zeit zurück. In der alten Pinakothek empfing er vor einem Bild des Giulio Romano die erste Anregung. Über den Umweg eines Plans zu einer neuen Jungfrau von Orleans kam er zu Judith. An einem doppelten inneren Widerspruch geht Hebbels Judith zugrunde, einmal daran, als Werkzeug Gottes den Mann, den sie hassen sollte, zu lieben, und ferner daran, als Weib eine Tat, die über ihre Kraft hinausgeht, tun zu müssen. Holofernes, der Feldhauptmann des Nebukadnezar, ist der furchterregende asiatische Tyrann, der Vertreter der ungeheuren Kraft, Napoleon und Alexander zugleich. Überkraft ist sein schlimmster Feind geworden, sie hat ihn zum Wüterich gemacht. Die größere Kraft ist schließlich bei Judith durch den Gott, der sie vorwärts treibt. Die Entfaltung der beiden Charaktere ist die Aufgabe des Stücks. Mit diesem Werk trat das neue Weltgefühl, trat die veränderte Gesamtweltanschauung einer jungen Generation glanzvoll hervor: Judith ist nicht bloß dem Grad, sondern sie ist dem Wesen nach ein Kunstwerk von höherer Art.

Ort: Bethulien in Palästina. Zeit des Nebukadnezar, 6. Jahrhundert v. Chr. Erster Akt. Der gewaltige assyrische Feldherr Holofernes steht im Lager nahe der jüdischen Grenze. Alles ist vor ihm in Staub gesunken, Völker, Könige und Staaten. Da hört er, daß die Juden, als die einzigen von allen, ihm Trotz bieten wollen. Umsonst sind die Warnungen; er befiehlt den Marsch nach Bethulien anzutreten. Zweiter Akt. In Bethulien lebt ein Weib von wunderbarer Schönheit, Judith, sie ist eine Witwe, doch ihr Mann hat sie aus einem geheimnisvollen Schauder nie berührt. Gott selbst scheint sie zu etwas Großem aufgehoben zu haben. Ein abgewiesener Freier, der schwachherzige Ephraim, erzählt ihr von Holofernes, der herannaht. Sie fordert von Ephraim, daß er den Assyrer ermorde und dadurch das Volk Gottes errette. Er schaudert; das Weib beschließt die große Tat zu tun, da der Mann versagt; der eigentlichen Beweggründe ist sie sich nicht bewußt. Die magische Größe des Gewaltmenschen zieht sie im Geheimen schaudernd an. Dritter Akt. Fastend grübelt Judith, wie sie den Weg zu Holofernes finden könne. Der Weg zu ihrer Tat geht durch die Wollust. Das Volk Bethuliens fordert Übergabe, die Ältesten weigern sich. Fünf Tage will sich das Volk noch gedulden. In dieser Zeit muß die Tat vollbracht sein. Judith läßt das Tor öffnen. Vierter Akt. Judith wird zu dem Feldherrn geführt. Sie sucht ihn bei seinem Edelmut zu fassen, ihm Selbstbeschränkung zu lehren. Holofernes steht in Betrachtung verloren. Er erkennt in ihr das erste ebenbürtige Weib. Es beginnt ein geistiger Kampf zwischen Judith, die sich noch immer als Werkzeug ihres Gottes fühlt, und dem überstolzen Heiden. Fünfter Akt. Judith muß Holofernes wohl hassen und verabscheuen, aber zugleich muß sie ihn bewundern und lieben. Holofernes verdrängt in ihrem Herzen den Gott. Sie gesteht, daß sie gekommen sei, Holofernes zu ermorden. Er aber verlacht sie, behandelt sie wie eine tote Sache und wirft sie zur Wollust auf sein Lager. Judith stürzt von dem Schlafenden heraus, der wütende Gedanke an die erlittene Schmach treibt sie wieder hinein. Holofernes soll — das ist charakteristisch — nicht die Stelle ihres Gottes in ihrem Herzen einnehmen. So tief also hat sie das Erleben der Liebe durchschüttert. Sie schlägt dem schlafen-

den Heiden, der sie entehrt hat, das Haupt ab. Nun aber erwachen in ihr die Zweifel: sie hat gemordet, nicht um ihres Volkes, sondern um persönlicher Rache willen. In ihr ist ein Wirbel der Seele. In Bethulien ist inzwischen die Not aufs höchste gestiegen. Da erscheint Judith, innerlich gebrochen, mit dem Haupt des Assyrers. Sie erwartet den Richterspruch Gottes: bleibt ihr Schoß unfruchtbar, dann hat ihr Gott verziehen. Wird sie Mutter, so will sie sterben. Von den ahnungslosen Ältesten läßt sie sich durch einen Schwur den Lohn für ihre Tat zusichern. „Ihr sollt mich töten, wenn ich's begehre." Judith will dem Holofernes keinen Sohn gebären. Und wir ahnen: es ist das tragische Geschick Judiths, daß sie gebären und deshalb sterben wird. Die Gottheit hat sich zur Erreichung ihres Zweckes eines menschlichen Werkzeuges bedient, nun geht das Rad des Weltgeschehens über das Werkzeug weg.

Für die Theaterbearbeitung wählte Hebbel einen andern Schluß, der jedoch durchaus verfehlt ist: danach tötet Judith ganz wie in der Bibel den Assyrer nur aus Patriotismus; unmittelbar nachher stürmen die Hebräer das feindliche Lager, sie finden ihren grimmigsten Feind enthauptet und jubeln Judith zu. Dieser Theaterschluß bricht dem ganzen Stück das Herz aus.

Genoveva

Ein halbes Jahr nach der Judith verging, da las Hebbel Tiecks Drama. Leben und Tod der heiligen Genoveva. „Habe die Genoveva angefangen, weil ich die Tiecksche las, mit der ich nicht zufrieden bin." Aber auch hier liegt der Keim viel früher zurück. In der Wesselburner Zeit hatte der Dichter in Mirandola einen ähnlichen Stoff behandelt. 1839 hatte er in München das Genovevadrama in scharfen Umrissen vor Augen gesehen, dann war der Stoff ihm ganz entschwunden, bis ihn die Leidenschaft der Liebe zu ihm wieder hinführte. Das Drama entstand 1840 und 1841. Der Stoff entstammt dem mittelalterlichen Volksbuch, aber er ist in ebenso starkem Grad umgestaltet wie der biblische Stoff in Judith.

Das neue Lebensgefühl der Generation, diesmal erglühend im Eros, tritt in Genoveva stärker als in der Judith hervor. Nach der psychologischen Seite ist das Werk durchströmt von Leidenschaft. Hierin ist es genial. Sinnlichkeit, Grausamkeit, Selbstpeinigung, Selbstvernichtung sind die Stadien, durch die Golo, der hastige, flammende Held, mit seiner Liebe gerissen wird. So wie es Golo ging, war es dem Dichter selber ergangen; aber in großartiger Weise hat er das persönliche Erleben in eine tragische Sphäre gesteigert: das Verlangen der Leidenschaft nach immer wilderen Reizen, das Hetzen von der erotischen Liebesglut zur Wollust der Grausamkeit und der Selbstqual, bis nach der furchtbaren Überreizung in Golo die Erkenntnis erwacht: was er gegen Genoveva Böses tut, das tut er sich selbst.

Nach der ideellen Seite aber ist Genoveva ganz wie Judith überspitzt. Denn, wie im vierten Akt der Geist des ermordeten Drago verkündet, steht hinter Golo und Genoveva eine jenseitige Macht. Nur wenn alle tausend Jahr ein einziger Mensch vor der Gottheit besteht, schont der Grimm des Höchsten das Menschengeschlecht. An Genovevas Reinheit hängt das Schicksal des Erdballs. Die christliche Lehre des stellvertretenden Leidens drängt sich in das psychologische Gemälde der Leidenschaft. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, wie diese metaphysische Idee das Drama verkünstelt, ganz abgesehen davon, daß wir viel zu spät, fast am Schluß erst, die tiefere Bedeutung der Geschehnisse erfahren. Dies der Inhalt:

Pfalzgraf Siegfried zieht in den Kampf gegen die Mauren. Er übergibt sein edles Weib Genoveva dem Schutze Golos, eines jungen Ritters. Als Golo Genoveva von ihrem Gatten Abschied nehmen sieht, wird er sich seiner heimlichen Neigung zu Genoveva bewußt. Der leidenschaftglühende Golo wird durch seine ursprünglich reine Liebe zu Genoveva zum Verbrechen hingerissen; er sucht im 1. Akt den fast gewissen Tod, er zieht „in grimmiger Notwehr" im 2. Akt gegen sie das Schwert, verlangt im dritten von ihr eine Entscheidung an Gottes Statt und enthüllt ihr seine sinnlose Leidenschaft. Als sie den werbenden Golo abweist, überführt er sie des scheinbaren Treubruchs an ihrem Gatten, kerkert sie ein und quält sie aufs furchtbarste. Der Pfalzgraf wird mit Hilfe einer Zauberin trügerisch von der Schuld Genovevas überzeugt. Er gibt Befehl, die treulose Gattin zu töten. Die Mörder lassen jedoch Genoveva und ihr Kind, das sie im Kerker geboren, in den Wald entkommen. Golo wütet gegen sich selbst und sticht sich die Augen aus. Die drei großen Episodenfiguren des Stückes haben tiefere Bedeutung. Der Jude will sagen: eine Welt, in der so gegen Menschen gewütet werden kann, ist reif zum Untergang (wenig überzeugend); der tolle Klaus: die göttliche Vorsehung bedient sich des halbtierischen Menschen, um den Mord an Genoveva zu hindern; der Ritter Tristan: der männlich treue Mann ist das Gegenstück zu dem fieberhaft sinnlichen Halbknaben Golo.

Später dichtete Hebbel ein Nachspiel hinzu. Der Pfalzgraf findet nach sieben Jahren Genoveva und seinen Sohn Schmerzenreich wieder und führt die edle Dulderin heim in sein Schloß.

Als Kunstwerk ist Genoveva mißlungen; Genoveva war wohl Hebbels „erster dramatischer Gedanke", aber das Problem ist nicht gelöst. Hebbel dachte 1863 an eine Umarbeitung; er meinte, das Werk sei kein Stück fürs Theater; er tadelte das monologische Gepräge, das Beiseitesprechen, die Selbstzerfaserung und Grübelei Golos und den Mangel des Wechselspiels der Charaktere.

Maria Magdalene

Das dritte seiner Dramen **Maria Magdalene** entstand in Kopenhagen und Paris 1843. „Wenn sie das nicht spielen, so weiß ich nicht." „Es wird wieder eine ganz neue Welt, kein Pinselstrich erinnert an die vorher von mir geschaffenen beiden Stücke; ganz Bild, nirgends Gedanke, aber in letzter Wirkung, wenn mich nicht alles trügt, von niederschmetternder Gewalt, bei alledem sogar voll von Versöhnung, aber freilich nicht zur Versöhnung des kritischen Pöbels." Und an anderer Stelle sagt Hebbel: „Bei Dramen wie Judith und Genoveva zog ich gewissermaßen auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses, bei diesem letzten ist es anders, der Gehalt kann nur im Ganzen, nur in der vollendeten Geschlossenheit der Form gesucht werden." Der Dichter schrieb zu dem Drama eine Vorrede, die, statt zu erhellen, in Wahrheit das Verständnis des Werks für den Leser nur verdunkelte.

Eine Gesellschaftsordnung steht unter Anklage. Eine erschreckende Gleichgültigkeit gegen das Sittliche oder Unsittliche herrscht bei allen Personen, bei Klara, bei Meister Anton, bei Leonhard und selbst bei Friedrich. Erst als alles verloren, erhebt sich bei Friedrich zu spät die rechte Erkenntnis. Das Stück wäre unangreifbar in seiner Geschlossenheit, wäre der eine Punkt, an dem alles hängt, die Hingabe Klaras an Leonhard — gerade in dem Augenblick, da Friedrich zurückkehrt — besser motiviert.

Das Stück ist aber nicht die Tragödie der ohne Liebe Gefallenen, es ist die Tragödie des Kleinbürgertums. Wie ein unsichtbares, unzerreißbares Geflecht legt sich um die Personen der Zwang des Herkommens. Tiefernst, unerbittlich und

stark stellt der Dichter die völlige Gebundenheit des Kleinbürgertums dar, das jede persönliche Entfaltung zerdrückt; er schildert das trübe Abhängigsein vom Gerede der Leute, die schreckliche seelische Verängstigung, mit der sich im beschränktesten Kreis die Individuen fast unbeweglich gegenüberstehen.

In die Gewitterluft dieser Scheinwelt zuckt nun der Blitz. Eine große soziale Idee durchzieht das Drama. Alle Personen, die in dem Stück auftreten — mit einziger Ausnahme von Karl — geben ihre Persönlichkeit auf, wagen nicht, sie selbst zu sein, sie alle sind abhängig von der Welt, von dem Althergebrachten. Das Stück ist eine mächtige Anklage gegen die dumpfe kleinbürgerliche Welt, die ewigen Stillstand will, und ein flammender Ruf zur Selbstbefreiung, zu vertiefter, selbstgeschaffener Sittlichkeit. Maria Magdalene ist das größte bürgerliche Trauerspiel des 19. Jahrhunderts, wie Miß Sara Sampson, Emilia Galotti und Kabale und Liebe die drei bedeutendsten bürgerlichen Tragödien des 18. Jahrhunderts sind. Aber Maria Magdalene ist schlichter und doch stärker motiviert als die klassischen Stücke: in diesen stößt die bürgerliche Welt im Kampf mit der vornehmen Welt zusammen und daraus erwachsen die Konflikte; in Maria Magdalene geht das tragische Schicksal aus der Dumpfheit der bürgerlichen Welt selbst hervor. Die Tragödie ergreift uns heut im Innersten, doch zur Zeit ihrer Entstehung wurde sie nicht verstanden. Da nahm man Anstoß, daß Klara schwanger ist und die Darstellerinnen weigerten sich, sie zu spielen.

Ort: eine kleine deutsche Landstadt im Norden. Zeit: die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts. Erster Akt. Der alte Tischlermeister Anton besitzt zwei Kinder, den liederlichen Sohn Karl und eine Tochter Klara, die mit einem Schreiber in dem Städtchen, Leonhard, verlobt ist. Um Klara unauflöslich an sich zu fesseln und um zu verhindern, daß Klara ihrem eben zurückgekehrten Jugendgeliebten, dem Sekretär Friedrich, von neuem ihre Neigung zuwende, hat Leonhard Klara um ihre Unschuld gebracht. Wohl graust und ekelt Klara vor ihrem Bräutigam, aber sie fühlt sich durch ihre Schuld an Leonhard gebunden. Als Leonhard jedoch erfährt, daß Meister Anton die Aussteuer Klaras, 1000 Taler, nicht mehr im Kasten liegen hat, benutzt er den Umstand, daß auf Karl, ihren Bruder, der Verdacht eines Juwelendiebstahls fällt und sagt sich von Klara los. Er will eine bessere Partie machen. Der Schreck über Karls Verhaftung tötet die sieche Mutter Klaras; Meister Anton, der Vater, zwingt an ihrer Leiche seine Tochter zu dem Schwur, daß sie noch sei, was sie sein soll. Klara findet nur den Mut zu schwören, daß sie dem Vater nie Schande machen werde. Zweiter Akt. Düstere Stimmung lastet auf dem Hauswesen. Meister Anton droht, sich selbst den Hals abzuschneiden, wenn auch Klara ihm Unehre machen würde. Die Sache mit dem Juwelendiebstahl klärt sich plötzlich auf, der bestohlene Kaufmann entschuldigt sich, Karl ist unschuldig in Verdacht geraten. Da tritt unerwartet der Jugendgeliebte, der Sekretär Friedrich, zu Klara ins Zimmer. Er erfährt, daß Leonhard ihr das Wort zurückgegeben habe, zugleich aber auch, auf welche Weise sie an Leonhard gefesselt sei. Darüber, sagt er in der ersten Bestürzung, kann er als Mann nicht weg; sein zweiter Gedanke ist, Leonhard zu strafen und ihn vielleicht in einem Pistolenduell zu beseitigen. Ehe er dies ausführen kann, eilt jedoch Klara zu Leonhard, sie erniedrigt sich zu bitten, sie will das Weib dieses Menschen werden und dann selbst sterben, um ihren Vater zu retten und vor Selbstmord zu bewahren. Dritter Akt. Leonhard weigert sich, das gegebene Wort zu halten und Klara zu heiraten, da er sich bereits mit der Nichte des Bürgermeisters verlobt habe. Klara ist nun zum Selbstmord entschlossen, damit ihr Vater niemals von ihrer Schande erfahre. Der feige Leonhard wird vom Sekretär gezwungen, sich mit ihm auf Pistolen zu schlagen. Karl ist inzwischen aus dem Gefängnis zurückgekehrt. Er will zur See. Nach der Abweisung durch Leonhard muß sich Klara rettungslos verloren glauben. Als sie den Vater nahen hört, stürzt sie sich in der Verzweiflung ihres Herzens in den Brunnen. Das Opfer Klaras aber ist vergebens; eine Magd hat gesehen, daß sie



absichtlich in den Brunnen gestürzt ist. Der Sekretär hat den schurkischen Leonhard zwar niedergeschossen, aber auch er ist schwer verwundet. Es fällt ihm in seiner letzten Stunde wie Schuppen von den Augen, was für ein schweres Unrecht der Vater und er selbst an Klara begangen haben. Mit dieser Erkenntnis stirbt er. Meister Anton, der die Tochter auf den Weg des Todes getrieben hat, steht grübelnd da. Er hat zeitlebens Redlichkeit geübt und dies ist sein Lohn? „Ich verstehe die Welt nicht mehr." Die Erschütterung, der Zweifel Meister Antons an der Richtigkeit seiner Weltanschauung und die unbedingte Überzeugung des Zuschauers, daß die Weltanschauung Meister Antons gerichtet ist: das muß das Ergebnis der Aufführung sein.

Dieser Meister Anton ist eine der höchsten Gestalten Hebbels. Er ist gleichzeitig eine Persönlichkeit und durchaus die Verkörperung einer Weltanschauung. Die Hebbelsche Bezeichnung: Held im Kamisol trifft nicht; dieser Held im Kamisol ist eher, wie Specht sagt, ein Holofernes im Schurzfell. Hebbel hatte in seiner Jugend an seinem eigenen Vater gesehen, wie im häuslichen Leben der Kleinbürger der ärgste Tyrann ist. Er stellte den Lebenskreis seines Elternhauses in Wesselburen und des Münchner Tischlerhauses, in dem er längere Zeit gewohnt hatte, dar, entlieh seiner Mutter einzelne Züge, schilderte in Friedrich wohl seinen Jugendfreund Rousseau und verwob in das Charakterbild von Klara Züge von Beppi und Elise. Absichtlich hielt sich der Dichter in den engsten, wohlvertrauten Verhältnissen. Greifbar steht Wesselburen uns vor Augen. Nur daß ein Gebirge erwähnt wird, zerstört das Bild der norddeutschen Landstadt nahe der Küste.

Durch die getreue Schilderung des Lebens erlangte das Stück die unvergleichliche Wahrheit und Geschlossenheit. Die Schicksale der Personen ergeben sich aus den unglücklichen Umständen, wie sie aus den Charakteren erwachsen, und diese wieder entspringen mit Notwendigkeit den engen Verhältnissen; nur eins will in die Kleinstadt, will zu dem Unterschied der Stände und auch zu den Charakteren nicht passen: das Duell zwischen Friedrich und Leonhard.

In die Zukunft weisend ist in Maria Magdalene die dramatische Form. Vierzig Jahre vergingen, ehe spätere Dichter, und zwar zuerst Ibsen (Gespenster, Rosmersholm, Solneß) und später auch Hauptmann (Friedensfest, Gabriel Schilling), an dieses Stück Hebbels wieder anknüpften und die „analytische Kunst" wiederfanden, die darin besteht, die eigentlichen Geschehnisse vor das Stück zu legen und sie durch kunstvolle und scheinbar ganz unabsichtliche Enthüllung allmählich dem Zuschauer vorzuführen. Mit Maria Magdalene schließt Hebbels Jugendproduktion.

Nebenwerke — Werke der Übergangszeit — Novellen

Hebbel schadete sich sehr, als er nach dem gewaltigen bürgerlichen Trauerspiel eine Reihe Nebenwerke und völlig mißlungene Werke veröffentlichte: 1847 den Diamanten, 1850 das Trauerspiel in Sizilien, den Rubin und 1851 Julia. Das Unglück liegt darin, daß Hebbel diese Stücke veröffentlichte, als er längst aus der Sphäre, in der sie erwachsen waren, herausgetreten war, daß die Welt das aber nicht wußte und ihn notwendigerweise nach diesen Produkten gerade in dem Zeitpunkte falsch beurteilte, als er sich neuen harmonischen Kunstschöpfungen zugewandt hatte. Vielleicht ist Hebbel in dieser Periode von Eugen Sue, dessen Romane er in Paris kennengelernt hatte, nicht unbeeinflußt.

Der Diamant, 1838 geplant, 1841 vollendet, behandelt nach einer Anregung bei Jean Paul die Geschichte eines wunderbaren Steins, der im Leib eines Juden eine Zeitlang Aufnahme findet. Hebbel schätzte dieses Stück außerordentlich hoch ein. Er nannte es seinen dramatischen Römerzug, durch den er auch die Krone des Lustspiels gewonnen habe; Kleists Zerbrochener Krug sei das erste deutsche Lustspiel, der Diamant das zweite.

Ein Trauerspiel in Sizilien, 1847 entstanden, 1851 erschienen, eine einaktige barocke Tragikomödie, die Hebbel mit einem Sendschreiben Rötscher übergab, mit der Aufforderung, daß der Kunstphilosoph die Theorie der tragikomischen Gattung daran feststellen solle.

Der Rubin, seinem Stoff nach der Münchner Zeit angehörig, 1849 beendet, ist ein orientalisches Märchendrama, freundlich, aber durchaus ein Werk zweiten Ranges.

Michelangelo, ein kleines Künstlerdrama, auf Hebbel selber bezüglich, aber gleichfalls ohne tiefere Züge, ist vom Dichter selbst als ein Drama im himmelblauen Stil bezeichnet worden.

Julia, 1845 begonnen, 1847 vollendet, 1851 veröffentlicht, ist wohl von all diesen Werken das geistig bedeutendste, aber gleichzeitig auch das furchtbarste, bizarrste und gewaltsamste. Zum Unglück erschien es mit einer an sich wundervollen polemischen Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers (Julian Schmidt). Das Verständnis des Werkes aber wurde dadurch völlig vereitelt.

Moloch, ein Fragment, das nach Hebbel sein Meisterwerk werden sollte. Dieser Würdigung vermag ich mich keineswegs anzuschließen. Es wäre an seiner Kulturhistorie gescheitert. Das Drama sollte nichts Geringeres darstellen als den Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt. Der Molochpriester Hieram kommt aus Karthago zu den kulturlosen Bewohnern der äußersten Thule. Mit sich bringt er das riesige Götterbild des Moloch. Mit Molochs Hilfe glaubt er das Volk regieren zu können, doch der Gott, den er zur Unterjochung des Volkes geschaffen, wächst über ihn, den Priester, hinaus und wird Sinnbild der Kultur und Religion.

Als Novellist weist Hebbel nicht in die Zukunft. Die ersten Wesselburener Erzählungen sind charakteristischerweise unbedeutender als die gleichzeitige Lyrik. Anna ist das erste Werk, bei dem er, wie er selbst sagt, Respekt vor seinem dramatisch-episch sich ergießenden Talent bekommen hat. Es ist fleischig, aber in der Schilderung des dumpfen Trotzes hebbelisch. Nepomuk Schlägel ist verzerrt, gesucht, absichtlich übersteigert, aber echt als Ausdruck der Münchner Stimmung; Schnock, ein kleiner komisch sein sollender Roman, die Geschichte eines bärenhaft aussehenden Menschen mit einem Kaninchengemüt, ist folgerichtig in der Charakteristik, aber ohne befreiende Heiterkeit; Der Rubin, ein mageres Märchen, enthält den berühmten Grundsatz, den Hebbel namentlich gegen Elise angewendet hat: Wirf weg, damit du nicht verlierst; Matteo ist ein Zwitter aus Boccaccio und Hoffmann und mißlungen; Die Kuh ist neben Anna das Beste, was Hebbel als Erzähler geleistet hat. Die Novellen Hebbels können, für sich betrachtet, keinen hohen Rang beanspruchen, sind aber als Vorstufen in Realismus, konsequenter Charakterzeichnung und Komposition von Bedeutung.

Herodes und Mariamne

Den „neuen Hebbel" danken wir Christine. Nach dem unausbleiblichen Mißerfolg der Julia und des Trauerspiels in Sizilien schrieb Hebbel: „Ich habe alles wieder verloren, was durch die Maria Magdalene gewonnen war." In eine neue Welt der Klarheit, des Maßes und der Schönheit trat Hebbel in Wien nach der Ehe mit Christine. Herodes und Mariamne war das erste reife Werk dieser Zeit. „Ich trete nun in eine neue Sphäre ein und habe in derjenigen, die ich hinter mir zurücklasse, nichts mehr zu suchen, ja ich lebte eigentlich, während ich die letzten Akte der Julia ausführte, schon in der neuen und fühlte mich, als sie fertig war, von einer wahren Last befreit." Mit Herodes tat der Dichter den ersten großen Schritt von der bürgerlichen zur weltgeschichtlichen Tragödie. Fami-

lienhandlung und Staatshandlung verschlingen sich hier unaufhörlich. Ein Weltbild von dieser Größe, eine Komposition von dieser Wucht ist Hebbel niemals wieder gelungen. Er hatte sich zum Ziel gesetzt, ein Bild der unbedingtesten Notwendigkeit zu geben. Der Stoff aus dem Geschichtswerk des Flavius Josephus, eines spätjüdischen Schriftstellers, weist in eine Zeitenwende. Das Heidentum wie das starre Judentum versinken, eine neue Welt, eine neue Sittlichkeit ringen sich empor: Noch werden Menschen als Uhren benutzt, aber schon erhebt sich in Mariamne, einer in das Hochtragische, Geschichtliche und Königliche gesteigerten Nora, das freie Menschentum.

Erster Akt. Herodes, ein Emporkömmling, ist König der Juden geworden und hat Mariamne, die letzte Tochter aus dem berühmten Haus der Makkabäer, geheiratet. Eine glühende Liebe ist zwischen beiden entstanden. Da fällt Aristobolus, der letzte männliche Makkabäer, der Bruder der Mariamne, einem Mordanschlag des Herodes zum Opfer. Ihr Herz erstarrt, ihre Ehe scheint vernichtet. Dennoch muß Mariamne, wenn auch mit innerem Grauen, die Tat des Brudermords verzeihen. Da ruft ein Befehl des Mark Anton Herodes zur Rechenschaft nach Alexandrien. Es ist ein fast gewisser Gang zum Tode. Ihn foltert der Gedanke: Mark Anton werde Mariamne besitzen wollen. So fordert er von ihr das Versprechen, sich selbst zu töten, wenn er auf Mark Antons Befehl sterben sollte. Herodes glaubt in ihrer Weigerung ein Erlöschen ihrer Neigung zu sehen, und so stellt er sie „unters Schwert", indem er seinem Schwager Josef den Befehl gibt, Mariamne zu töten, wenn er, Herodes, aus dem römischen Lager nicht wiederkehre.

Zweiter Akt. Herodes bleibt lange aus. Mariamne, die zu stolz gewesen, Herodes die tiefe Liebe zu bekennen, die sie trotz all seiner Grausamkeiten für ihn empfindet, gesteht ihrer Mutter Alexandra, daß sie freiwillig in den Tod gehen werde, wenn Herodes sterben sollte. In dieser Stimmung erfährt sie von dem schwachen Josef selbst den Blutbefehl des Gemahls. Mit Entsetzen sieht sie, wie innerlich fremd ihr Herodes gegenübersteht.

Dritter Akt. Herodes ist zurückgekehrt. Stolz und abweisend tritt Mariamne ihm gegenüber. Herodes erkennt sofort, daß sie das furchtbare Geheimnis weiß. Er läßt Josef erbarmungslos hinrichten. Vergebens sucht sich Herodes vor Mariamne mit seiner Liebe zu rechtfertigen. Sie sieht ihre Ehe zerstört; sie fühlt sich innerlich ebenso einsam, wie Herodes sich fühlt. Doch sie möchte, daß er sie und ihr Wesen verstehen lernt. Aber das geschieht nicht, die beiden stehen sich starr gegenüber. Da kommt der neue Befehl des Antonius, daß Herodes ihn im Kampfe gegen Octavianus unterstütze. Mariamne frohlockt im stillen, denn jetzt wird sich entscheiden, ob Herodes' bloß aus blinder Eifersucht oder aus klarer Überlegung den Blutbefehl gegen sie gegeben hat. Damit sie jedoch die Probe mache, ob Herodes sie wirklich liebe oder nicht, zeigt sie sich gegen ihn kalt und herb. Unterläßt er die Wiederholung des Befehls, dann kann noch alles gut werden zwischen ihnen, denn Mariamne liebt ihn noch immer. Er aber, gereizt durch ihr starres Verhalten, wiederholt, ehe er geht, den Blutbefehl gegen Mariamne, wenn ihm, Herodes, etwas Menschliches zustoßen sollte. Durch diese Wiederholung macht er den Befehl zu einer vollen Tat seiner Persönlichkeit. Herodes verliert, Mariamne gewinnt immer mehr unser Interesse.

Vierter Akt. Der Wächter Mariamnes, Soemus, ein grader edler Mann, sagt ihr den furchtbaren Auftrag frei heraus, denn er will sich nicht zum Werkzeug herabwürdigen lassen, ein edles Weib zu schlachten. Er hatte den Auftrag nur übernommen, damit Herodes ihn keinem anderen gebe. Mariamne ist im tiefsten erschüttert. „Ich hatte nichts, ich habe nichts, ich werde nichts haben! War denn je ein Mensch so arm!" Aber sie, die trotzige Makkabäerin, ist nicht gewillt, die unerhörte Tat schweigend über sich ergehen zu lassen und sie befiehlt, als zum zweiten Mal die Meldung vom Tode des Herodes eintrifft, ein Freudenfest zu feiern. Sie will jetzt so sein, wie Herodes sie sich vorstellt. Sie selbst tanzt auf dem Fest, aber ihr Herz ist durch die vorangegangenen schrecklichen Ereignisse kalt wie Eis. Auch diesmal kehrt jedoch Herodes wieder; er erfährt, daß Mariamne seines Todes wegen das Fest veranstaltet hat; grauenvoll geht ihm die (scheinbare) Wahrheit auf, und er befiehlt, Mariamne vor ein Gericht zu stellen.

Fünfter Akt. Das Gericht verneint Mariamnes Schuld, aber Herodes erklärt in seiner blinden Eifersucht Mariamne des Todes schuldig. Mariamne ist der Tod erwünscht, sie verteidigt sich nicht, ja sie will Herodes geradezu zwingen, sie zu töten, damit er sich selbst am grausamsten strafe: der römische Hauptmann Titus soll Herodes nach ihrem Tode sagen, daß sie ihm treu gewesen ist, wie er sich selbst. Und als ihr Haupt unter dem Beil gefallen ist, erfährt Herodes, in dessen Seele die Botschaft der heiligen drei Könige, die den neugeborenen König der Juden suchen, Schreck und Furcht geworfen hat, die furchtbare Verkettung der Taten, an der er die Schuld selber trägt. Er befiehlt den bethlehemitischen Kindermord, doch über ihn hinweg geht die neue Welt, die die Weisen verkündigt haben.

Mit Unrecht hat man das Drama Herodes und Mariamne kalt genannt; es ist vom stärksten Leben erfüllt; im ersten stürmevollen Jahr der Ehe zwischen Hebbel und Christine liegt der Beweis der Möglichkeit ähnlicher Konflikte in einer Leidenschaft moderner Menschen. Denn nur aus tiefsten inneren Erlebnissen, nicht aus berechnendem Verstand konnte diese glühende Ehetragödie mit ihrem Suchen nach der Grenze, wie weit das Recht des Individuums bei Mann und Frau gehe, konnte dies finstere Mißtrauensdrama entstehen. Mit Unrecht hat man auch die Wiederholung der gleichen Situation im Stück getadelt; in Wahrheit ist es, wie Hebbels Biograph und Herausgeber Richard M. Werner hervorhebt, gar keine Wiederholung: das erste Mal wird Mariamne, das zweite Mal aber Herodes geprüft. Eine tiefe, gesättigte, tragische Stimmung schwebt über dem Stück, dessen dramatischer Bau Bewunderung verdient.

Agnes Bernauer

Diese Vorzüge reifer Meisterschaft ruhen auch über dem nächsten Drama: Agnes Bernauer, nur daß der Dichter hier seinen Wunsch ausführen konnte, etwas recht Deutsches zu schreiben, und daß er hier das erste Mal mit der Kraft die Lieblichkeit und die Anmut verbindet. Das Stück ist 1851 vollendet. Den Hintergrund bildet das Mittelalter (15. Jahrhundert), das Hebbel farbiger schildert, als er den zeitlichen Hintergrund sonst zu malen pflegte. Das Drama, dessen Inhalt leicht verständlich ist, sucht die dichterische „Schönheit nach der Dissonanz". Wie ein Henker, sagt Hebbel, habe er bei Golo und Herodes seines Amtes gewaltet; hier erstrebt er die Versöhnung in der psychologischen Umkehr der Hauptgestalt selbst (Albrecht).

Es sind zwei Gedanken miteinander verflochten. Der eine ist der Gedanke des Opfers. Das Einzelwesen, so groß und herrlich, so edel und schön es sei, es muß sich der Gesellschaft, dem Staat, der Allgemeinheit beugen oder daran zu Grunde gehen. Glühende Liebe eines einzelnen denkt die uralt heilige Ordnung der Dinge zu erschüttern. Hunderttausende sollen leiden, damit eines Baders Tochter und eines Herzogs Sohn ein seliges Glück zu zweien genießen. Dies kann nicht sein. Zweck des Weltgeschehens und des Lebens, so lautet Hebbels strenges Wort, ist nicht das Glück des einzelnen, sondern das Glück der Gesamtheit. Die Idee des Opfers durchdringt ja Hebbels ganze Kunst (Judith, Klara, Genoveva, Michelangelo, Gyges). Der wirkliche Held in der Agnes Bernauer — dies muß hervorgehoben werden — ist nicht die rein duldende Titelheldin, sondern Herzog Ernst, der bereit ist, seinen eigenen Sohn zu opfern, um den Staat zu retten. Er fühlt menschlich mit Agnes, der Unglücklichen, die er dem Tode weihen muß, aber

da er sich selbst zwingt, fühlt er in sich das Recht, auch die andern zu zwingen. Aber auch hier bleibt eine gewisse dialektische Spitzfindigkeit zurück. Rein gefühlsmäßig überzeugt das Stück nicht. Es wird am Schluß dem jungen Herzog Albrecht eine Weisheit und Selbstbeherrschung aufgepfropft, die gar nicht in ihm vorbereitet ist. Sowohl Kleists Prinz von Homburg wie Grillparzers Jüdin von Toledo stehen hier weit über dem Hebbelschen Werk.

Eng verbindet sich in Hebbels Bernauertragödie mit dem Gedanken des Opfers der Gedanke von der tragischen Macht der Schönheit. Das Stück hat als freilich schwer zu erfüllende Voraussetzung die alles unterjochende Macht der Schönheit in Agnes. Die Schönheit treibt den Sohn gegen den Vater, die Bauern und Städter gegen die Ritter; die Schönheit entzündet den Bürgerkrieg und bedroht den Staat. Die Schönheit in ihrer höchsten Steigerung — dies ist der Gedanke — richtet mehr Schaden an als die wildeste Sünde, als die verderblichste Seuche; die Schönheit in ihrer Vollendung muß daher untergehen, wie nach Hebbel jede Verkörperung des Ideals auf Erden untergehen muß. Es reizte den Dichter, einmal darzustellen, wie die bloße Schönheit, passiv, ohne Hinzutritt eines Willens, den tragischen Untergang eines Menschen herbeiführen könne. Aber daß das Hebbel der allgemeinen Menschennatur nahe gebracht hätte, kann man von dem Stück nicht behaupten.

Hebbel als Politiker

Das urdeutsche Trauerspiel Agnes Bernauer (1851) ist das erste politische Stück Hebbels. Der Dichter steht auf dem Standpunkt, daß sich der einzelne dem großen Ganzen unterzuordnen hat. Aus Herzog Ernst, der den Gedanken des Opfers vertritt, spricht Hebbel selbst. Bis 1848 hatte Hebbel für die Politik nur wenig Sinn gehabt. Der Genius, hatte schon der Zweiundzwanzigjährige gemeint, dürfe nie der Knecht seines Zeitalters werden. Bis 1848 hatte Hebbel auch an den Kosmopolitismus geglaubt, an den jüngsten Tag der Nationalitäten und an das Reifen eines Völkerbundes. Die Revolution von 1848 hatte Hebbel auch darin eines Besseren belehrt. Er steht fortan auf dem Boden eines gesunden deutschen Staatsgefühls: „Was machte uns denn in ganz Europa verächtlich? Warum erhielten wir den philosophischen Ehrentitel? Doch wohl nur unseres frühreifen Kosmopolitismus wegen, der uns unter lauter Egoisten den Großmütigen spielen, uns oft Degen und Scheide zugleich verschenken ließ. Ich dächte, es wäre einmal Zeit, ihn zu verabschieden, wir brauchen nicht zu besorgen, daß er anderwärts engagiert wird, wir können den Liebling zu jeder Stunde wieder haben." „Nur die Einheit Deutschlands führt zu seiner Freiheit als Nation."

Den Sturz der absoluten Monarchie in Östreich und des alten Polizeistaates nach Metternichschem System begrüßte er mit Freuden. Er war selbst einer der Vertreter, die dem Kaiser Ferdinand nach Innsbruck die Forderungen des Wiener Bürgertums überbringen sollten. Er ließ sich auch für das Frankfurter Parlament aufstellen, fiel aber durch. Gleichzeitig begann Hebbel auch seine politische Tätigkeit als Journalist. Über diese findet sich das Nähere in dem Abschnitt über die Presse S. 92. Hebbel wahrte sich als Politiker seine volle Selbständigkeit. Er war für ein starkes Kaisertum, in Östreich für die Kräftigung des deutschen Elementes und für deutsche Innenkolonisation. Seine politische Lebensauffassung war, der Natur des Künstlers entsprechend, individualistisch: „So wenig die Erde als Erde die Äpfel und Trauben erzeugen kann, sondern erst Bäume usw. treiben muß, ebensowenig die Völker als Völker große Leistungen, sondern nur große Individuen. Darum, ihr Herren Nivellisten, Respekt für Könige, Profeten, Dichter!" (Tageb., 24. Dezember 1851.) Für soziale Fragen hatte er, der arme Tagelöhnersohn, Verständnis; sozialistische Experimente aber lehnte er ab. Den Kommunismus nannte er die wahnsinnige Ausgeburt fanatischer Köpfe.

Die schleswig-holsteinsche Sache, die ihn als Wesselburener besonders anging, bezeichnete er als das Barometer unserer deutschen Einheitsbestrebungen. „Wer sich gegen diese Angelegenheit gleichgültig zeigt, dem liegt nichts daran, daß ein einiges Deutschland zustande kommt.“ So bietet der Politiker Hebbel das Bild eines aufrechten konservativ denkenden Großdeutschen seiner Zeit.

Gyges

Aus mehreren griechischen Quellen bei Herodot und Plato schöpfte der Dichter den Stoff zu der Tragödie Gyges und sein Ring. In den edelsten Jamben, die Hebbel geschrieben, vereinen sich hier die höchste Kraft und die mildeste Schönheit. In dichterischer Weise hat Hebbel die mythische Welt geschaut und die Roheit des Stoffes überwunden. Gyges ist das formal vollendete Werk der Schönheit nach der Dissonanz. Hebbel hatte vor der Veröffentlichung dieses Werkes merkwürdigerweise eine gewisse Scheu. Er hat sich lange nicht um eine Aufführung oder Drucklegung gekümmert.

Die Gygestragödie ist gedanklich eine Zusammenfassung der Ideen der hebbelschen Stücke überhaupt. Als Sache wird ein Mensch behandelt: Thema Judith, Mariamne, Rhodope; eine Menschenseele wird besudelt oder zertreten: Thema Genoveva, Klara, Mariamne, Rhodope, Brunhild, Kriemhild; an der Wahrheit, die er erkannt hat, geht der Edle, wenn es sein muß, zugrunde: Kandaules, Demetrius. Im ganzen ist in Rhodope das Thema Mariamne verstärkt wieder aufgenommen. Wie eine Hochflut trägt dieses Thema das Werk bis zur Mitte des vorletzten Aktes.

Ort: Lydien. Zeit: 7. Jahrhundert v. Chr. Erster Akt. Kandaules, der König von Lydien, der innerlich bereits ausgehöhlte letzte Sproß vom alten Stamm der Herakliden, der den Mut, aber nicht die Kraft hat, uralt heilige Satzungen umzustürzen, empfängt von seinem Freunde, dem freien, heldenhaften Griechen Gyges, einen zauberhaften Totenring, der den Träger unsichtbar machen kann. Kandaules ist vermählt mit einer edlen Königstochter aus Indien, Rhodope, die so schamhaft ist, daß der Schleier ein Teil von ihrem Selbst zu sein scheint. Nie kommt sie in die Öffentlichkeit. Kandaules, der einen Zeugen dafür wünscht, daß er das schönste Weib der Erde in Rhodope besitze, verlangt frevelhafter Weise von Gyges, daß er den Ring noch einmal nehme, um Rhodopen zu erschauen, ohne daß sie etwas davon erfährt. Zweiter Akt. Gyges hat Rhodope in ihrem Schlafgemach hüllenlos erblickt. Ihre Schönheit hat ihn durchschauert, mehr noch aber das Bewußtsein des ungeheuren Frevels. Seinen freiwilligen Tod nimmt Kandaules nicht an. So ist Gyges entschlossen, Lydien und den König zu verlassen und nie wiederzukehren. Dritter Akt. Rhodope hat Argwohn geschöpft, daß jemand in dem Gemach gewesen ist. Sie fühlt sich in ihrem Innersten durch die Freveltat befleckt. Anfangs glaubt sie, daß Gyges aus eigenem Antrieb den Frevel gewagt habe. Da Kandaules jedoch Gyges nicht bestrafen will, so sendet Rhodope ihren Diener Karna aus, damit er Gyges ergreife. Entweder muß Gyges sterben oder sie selbst; Kandaules soll entscheiden, wer das Opfer sein soll. Vierter Akt. Gyges steht vor der Königin; er ist voll edler Reue bereit zu sterben und verschweigt ihr, wer den Frevel eigentlich verschuldet hat. Aber der König nimmt dieses Opfer, durch das er sich retten könnte, nicht an. Er selbst bekennt sich schuldig; er habe Gyges das Recht gegeben, das Gemach Rhodopens zu betreten. Nun verlangt Rhodope in grenzenloser erklügelter Übersteigerung des Begriffs der Sitte nicht mehr, daß Gyges sterbe, sondern daß Gyges den König töte und dann sich mit ihr vermähle. Will Gyges das erstere nicht tun, dann droht Rhodope sich selbst zu töten. Fünfter Akt. Die Lyder wünschen statt des entnervten Königs Kandaules den tapferen Gyges zum Herrscher. Kandaules erkennt seinen Übermut, die uralt heilige Sitte und Ordnung vernichten zu wollen, den „Schlaf der Welt“ zu stören, ohne doch selbst etwas Besseres an die Stelle der gestörten Ordnung setzen zu können. Er kämpft

mit Gyges, als dieser auf Gebot der Königin ihn zum Kampfe fordert, er wird verwundet und stirbt. Rhodope reicht vor dem Altar dem Sieger Gyges die Hand zu einer kalten leeren Zeremonie: nur ihr „Gemahl" hat sie geschaut. Sie fühlt sich entsühnt. Dann aber scheidet sie sich von Gyges, indem sie sich selbst tötet.

Der Bruch des Werkes liegt im vierten Akt. Keine einzige Aufführung, die ich sah, hat mich überzeugt, daß es mehr als Spitzfindigkeit ist, wenn Rhodope sagt: du mußt ihn töten und dich mir vermählen. Hier spricht aus ihr nicht mehr die Sittlichkeit, hier spricht die bloße Sitte des fernen Orients. Den Tod des Kandaules könnte Rhodope nur verlangen, wenn die Liebe zu Gyges in ihr die Liebe zum Gatten überwunden hätte. Die Spitzfindigkeit aber, mit der sie die beiden Männer, die Freunde sind, zum tödlichen Kampfe hetzt, weil sie sich sonst selber töten werde, geht schließlich über in die furchtbarste Hinterlist, indem sie dem Mann, der sich mit der Hoffnung ihres Besitzes tragen mußte und dessen Adel sie kennt, nach einer bloßen Zeremonie im Tode entgleitet. Hier steigt aus dem formal und gedanklich glänzenden Kunstwerk, das mehr als jedes andere Drama deutscher Sprache an die schimmernden Kunstwerke Racines erinnert, die Dialektik der Leidenschaft empor, die man wohl in theoretischer Untersuchung bewundern kann, die aber vor dem warmen Menschengefühl nicht standhält. Die geniale, Racine überstrahlende Erfindung aber, mit der jene Mängel verdeckt, ja mehr als das, mit der sie in Glanz und Duft aufgelöst sind, ist die tiefsinnige Betrachtung des Kandaules vom „Schlaf der Welt". Da schweigen vor der Macht des Genius die Bedenken. Hebbel versteht unter dem Schlaf der Welt das stille fromme Festhalten am geschichtlich Gewordenen, auch wenn es zum bloßen Sinnbild geworden ist und seine eigentliche Wesenhaftigkeit verloren hat. Wer das heilige Symbol rauben will, muß erwägen, ob er etwas Besseres, Lebenskräftigeres dafür an die Stelle zu setzen vermag.

André Gide, ein französischer Dichter des 20. Jahrhunderts, hat in seinem Drama: Roi Candaule 1915 den Stoff in modern individualistischem Geiste behandelt. Gide erklärt im Gegensatz zu Hebbel die Preisgabe des Heiligsten und die Entschleierung der Königin für recht. Kandaules ist bei ihm der Glückliche, der sein Glück mitteilen muß, um es ganz zu fühlen. Dieses Bedürfnis läßt ihn die zarte Scham der adligen Seelen vergessen. Er zwingt die Königin, die sich noch keinem zeigte, zum Festmahl seiner Freunde zu kommen, den armen Fischer Gyges zieht Kandaules in seinen Palast, ja er gibt ihm den unsichtbar machenden Ring, damit Gyges die Königin schaue. Sie ist es dann, die Gyges zwingt, den König zu ermorden. Kandaules stirbt, die Worte auf den Lippen: „Bist du es, mein Gyges? Warum hast du mich geschlagen? Ich fühlte in mir nichts als Liebe." Kandaules ist bei Gide der Künstler, den es treibt, die geschaute Schönheit den Menschen zu künden, der wohl weiß, daß er sich mit der Enthüllung seiner geheimen Erbeburgen preisgibt und für den dieses sittlich fragwürdige Tun doch wieder eine Forderung der „apostolischen Liebe" ist, weil er darunter leidet, die Schönheit und das Edle allein zu genießen, und weil er auch andern davon mitteilen will.

Lyrik

Gyges bedeutet die Höhe in Hebbels Schaffen, das kleine Epos Mutter und Kind bildet die Höhe in Hebbels Leben; es war der Ausdruck der vollen Beseligung in dem Bunde mit Christine. Im Jahr 1857 erschien die Gesamtausgabe von Hebbels Gedichten. Der Dichter selbst stellte die Gedichte über alle seine anderen Schöpfungen und traute ihnen allein die Unsterblichkeit zu. So hoch sind sie kaum zu stellen, auch wenn man ihren Wert voll erkennt. Sie sind aus des Dichters männlichem Geiste hervorgegangen, durch und durch individuell, ohne alle

Sucht zu gefallen oder ohne in die Gleise gewohnter Lyrik einzulenken. Hebbels Gedichte und seine Persönlichkeit sind eins. In ihnen finden wir vor allem seine leuchtende Wahrhaftigkeit, seinen Tiefsinn, seinen heiligen Ernst, seine gebändigte Kraft. Nichts mahnt an andre Dichter. Kindheit, Heimat, innere Kämpfe, ruhiges Glück, machen den Hauptinhalt der Gedichte aus. Die Stimmung ist fest zusammengehalten, die Sprache von durchgeistigter Schönheit. Die Balladen tragen einen düstern Charakter. Sonette und Epigramme von höchster Meisterschaft erweitern den großen Kreis der Hebbelschen Gedichte. Auch ein halbes Jahrhundert nach ihrem Erscheinen waren sie noch nicht ins Volk gedrungen. Für sie erwachte das Verständnis zuletzt. Die Ursache liegt darin, daß fast allen Gedichten Hebbels das Sangbare fehlt und daß ihnen die Herbigkeit des genialen Geistes eigen ist, dem sie entquollen sind.

Die Nibelungen

Die stärkste Wirkung von allen Dramen Hebbels war dem letzten, der Nibelungentragödie, beschieden. Ich brauche auf den Inhalt, da er allgemein bekannt ist, nicht weiter einzugehen. In dem schönen Prolog an seine Frau hat Hebbel die Entstehung des großen Nibelungendramas geschildert. Er kannte das Lied seit der Hamburger Zeit 1835. Es hatte ihn damals gewaltig festgehalten, dann sah er Raupachs Nibelungenhort, ein schlechtes Stück, in dem aber seine spätere Gattin die Rolle der Kriemhild vortrefflich spielte. Der Wunsch, die Gestalten der alten Sage zu neuem Leben zu erwecken, verließ ihn nicht mehr. Im Jahr 1855 begann er das Werk; langsam schritt es vorwärts; endlich entschloß er sich, den Stoff in zwei Abteilungen zu zerlegen. 1857 war der erste, 1860 der zweite Teil fertig. Christine spielte die Brunhilde im ersten Teil und die Kriemhild im zweiten Teil mit großem Erfolg.

Das Nibelungendoppeldrama — denn eine Trilogie ist es ja so wenig wie Wallenstein oder das Goldene Vließ — ist sicherlich dem Stoff, nicht aber der dichterischen Ausgestaltung nach die bedeutendste Dichtung Hebbels. Die größere Hälfte des Ruhms fällt dem Nibelungendichter zu — dies Selbsturteil Hebbels läßt sich kaum anfechten. Hebbel hielt sich absichtlich so eng wie möglich an die alte Dichtung. Die gewaltige Masse des Stoffs, ihre Steigerung und Gipfelung, der tragische Geist, der Grundgedanke — „Liebe lohnt zuletzt mit Leide" — der Kern und der Keim der Charaktere, dies und vieles andere ist des alten Liedes herrliches Eigentum. Aber Hebbel hat aus dem vielfach zum Ritterroman gewordenen Liede von der Nibelungen Not die starken dramatischen Grundlinien mächtig herausgehoben und steht als Dramatiker ebenbürtig neben dem Epiker, wenn auch auf diesen gestützt. Hebbel allein fand unter den früheren und gleichzeitigen Bearbeitern des Stoffes (Fouqué, Raupach, Geibel) den Stil und die Kraft, Vorzeithelden zu bilden und bewies die vielleicht noch größere Kraft dichterischen Gestaltens, das Menschliche mit dem Reckenhaften so zu verbinden, daß alles verständlich ist. Das Werk vermeidet alle jene Feinheiten, die in andern Stücken Hebbels oft zu Überfeinheiten werden. Das Vorspiel Der gehörnte Siegfried ist fast nur aus Tatsachen gemauert, die wie Blöcke übereinander gewälzt sind. Es steckt jedoch zu viel Bewußtsein darin und Siegfrieds Reden sind nicht frei von Renommisterei. Groß und herrlich ist der zweite Teil, die Sieg-

friedtragödie, da kommt das Menschliche überwältigend zum Ausdruck. Nur der eigentlich mythische Teil ist nicht gelungen. Hebbel hatte an Geibels Brunhild getadelt, daß ihr das Mythische fehle und daß Brunhild einem Walfisch gleiche, der mit Blumen und Schmetterlingen spiele, statt mit Robben und Haien. In diesem Gefühl war er daran gegangen, sich nicht an die Edda zu halten, sondern etwas Unmögliches zu tun: einen Mythus selbst zu erfinden. Siegfrieds Tod wurde (III. Teil, 2. Akt) in einen großen Mythus eingegliedert, Brunhilds halbgöttliche Abstammung mit Geheimnis umgeben, Siegfried und Brunhild als die „letzten Riesen" in tief inneren Zusammenhang gebracht. Aber bald warf Hebbel aus Gründen der theatralischen Wirkung alles Mythische wieder heraus; geblieben sind nur der unglückliche Akt auf Isenstein und sonst noch einiges, was jetzt nur als Bruchstück und Zierat wirkt.

Der dritte Teil, die Kriemhildtragödie, ist menschlich verständlich, hat aber weite epische Stellen fast in allen Akten. Es geschieht viel, was wir bloß als dramatischen Rohstoff ansehen können, nicht aber als motivierte notwendige Handlung. Kriemhildens Rache gleicht einer Shakespeareschen Historie nach Art der Königsdramen. Hebbel fühlte sich niemals so sehr im Dienst einer nationalen Idee wie bei seinen Nibelungen. Niemals zugleich war er so demütig wie hier; ein zweiter Dietrich von Bern, begab er sich am Ende seines Heldenlebens, mit edler Selbstentäußerung, in des Nibelungendichters Gewalt. Neun Zehntel seiner besten Gedanken, klagt er, habe er bei dieser Dichtung über Bord werfen müssen. Diese neun Zehntel aber waren gerade das, was Hebbels beste Eigenart ausmacht und was in Judith, Herodes, Agnes, Gyges so wunderbar leuchtet. Bei aller Bewunderung der Nibelungen wollen wir uns eins nicht verbergen: Judith, Maria Magdalene, Herodes, nicht die Nibelungen sind Hebbels größte Werke. Mit einem Demetrius beschäftigt, starb Hebbel 1863.

> Der Demetrius sollte ursprünglich eine Fortsetzung des Schillerschen Bruchstücks zum Schillerjubiläum 1859 werden. Später aber löste sich Hebbel von dem Schillerschen Plan völlig los. Er wollte ein Bild der großen slawischen Kulturwelt geben. Sein Demetrius ist zwar ein echter, aber ein unehelicher Sohn des letzten Zaren. Schuldlos wird Demetrius das Opfer ehrgeiziger Absichten. Aus Rechtlichkeitsgefühl, weil er sich der unehelichen Geburt schämt, legt der Bastard seine Krone nieder und fällt, wie anzunehmen ist, von Mörderhand.

Die Hebbelsche Dramaturgie

Hebbels ästhetische Anschauungen zeigen nicht weniger als seine Dichtungen den seine Generation überragenden großen Künstler. Ein selbständiger Philosoph war Hebbel nicht. Seine Philosophie hing nahe mit den Systemen Schellings, Hegels und Solgers zusammen. Doch blieb, wie betont sei, Hebbel auch als Kunstdenker in erster Linie Dichter und hat sich nicht ausschließlich an Einem Philosophen gebildet. Unvergleichlich ist die Freiheit seiner Anschauungen. Und die ist es, die wir auch in der Beurteilung von Hebbel selber bedürfen. Wo sich in der Poesie etwas Starkes, Eigenes, Selbständiges regt, da will Hebbel nicht sofort Aristoteles, Shakespeare, Lessing oder die Klassiker aufgerufen und in deren Namen eine große Exekution vollzogen sehen. Er will jeder starken Persönlichkeit ihr Recht lassen. Gewiß hat auch Hebbel zu manchen

Zeiten seines Lebens feste Normen für die Dichtung aufgestellt, gewiß hat er als Ethiker eine absolute Sittlichkeit gefordert, die in der Ewigkeit waltet, aber im Drama hat er, ganz im Gegensatz zu den Klassikern, nur an eine relative Sittlichkeit geglaubt: nur relative, gleichberechtigte Sittlichkeiten prallen im Drama Hebbels gegeneinander. Er war stolz, daß in einem Drama wie Maria Magdalene im Grunde alle Personen recht haben: Klara und Karl so gut wie Meister Anton und Leonhard. So ist denn Hebbel einer der größten Befreier des Dramas in ästhetischer wie in ethischer Beziehung: „Es gibt eine Kunst der Zukunft, es gibt eine Kunst über die Klassiker hinaus." „Systematische Ästhetiken sind für das Leben der Kunst zwecklos."

Gehen wir von diesem Standpunkt aus und betrachten wir Hebbels ästhetische Ansichten in ihrer Verbindlichkeit für uns, da müssen wir sagen: viele stehen in der Bewertung der Hebbelschen Dramaturgie noch ungefähr da, wo die Wagnerverehrer um 1883 standen, die an die Wagnerschen Kunstlehren, an die egoistische Isolierung der Einzelkünste, an die Geburt des Dramas aus dem Mythus, an das Aufgehen der Einzelkünste im Kunstwerk der Zukunft glaubten. Längst haben wir bei Wagner erkannt, daß die theoretischen Schriften nur Mittel waren, in der Sprache der Begriffe zu sagen, was den Zeitgenossen an den Werken nicht klar war; mehr noch, daß sie oft nur als Mittel dienten, dem Meister die Klarheit über sich selber zu geben und daß sie unter dem Schein der Allgemeingültigkeit die Mängel des Wagnerschen Kunstwerks verdecken und die Vorzüge in strahlende Beleuchtung rücken sollten. Nicht anders ist es bei Hebbel. Darum sollte man sich immer wieder sagen, daß die Hebbelsche Dramaturgie im Grunde nur auf Hebbel paßt, ja daß sie gerade deshalb existiert, weil sie so gut paßt, daß sie dessen Stärken hervortreibt und dessen Mängel oft sehr spitzfindig verschleiert; man sollte sich nicht verschweigen, daß sie vergänglich ist und daß sie eigentlich schon vergangen ist und endlich auch — und das ist das Wichtigste — daß Hebbelorthodoxie und Hebbelepigonie genau so schlimm ist wie Schillerepigonie und Klassikerorthodoxie.

Vergessen wir auch Hebbels eigene dramaturgische Wandlungen nicht. Er schrieb, ein Suchender und Werdender, 1843 die konstruktive Dramaturgie: Mein Wort über das Drama, 1844 das Vorwort zu Maria Magdalene. Später in Wien, ein Reifgewordener, ein Selbstsicherer, ward er, schon der ewigen Mißverständnisse halber, der dramaturgischen Konstruktionen müde. 1847 schrieb er die letzte rein dramaturgische Abhandlung. Fortan knüpft er als Kritiker nur an einzelne Kunstwerke an. Je leichter er schafft und je stärker sein Vermögen als darstellender Künstler wird, desto weniger schreibt er über die Prinzipien der Kunst. Ein Vergleich mit Otto Ludwigs Dramaturgie ist lehrreich.

Hebbels Kunstanschauungen sind am besten zu verstehen, wenn man dreierlei festhält: 1. Eine dramatische Schuld im Sinn der akademischen Ästhetik gibt es nicht. 2. Das dramatische Schaffen im höchsten Sinn ist symbolisch; jedes echte Kunstwerk muß ein „Opfer der Zeit", d. h. es muß erfüllt sein von den Kräften der Zeit und der Dichterpersönlichkeit. 3. Die dramatischen Geschöpfe sind Ausnahmenaturen, sie stehen an den großen Wendezeitaltern der Menschengeschichte; nur wo ein Problem vorliegt, hat das Drama etwas zu schaffen.

Das Drama, sagt Hebbel, ist auf einen Dualismus gegründet, nämlich auf den von Einzelwille und Weltwille. Das Einzelleben ist im letzten Grund eine Vermessenheit des Teils gegen das Ganze, ist ein Abfall vom All. Die Einzelexistenz ist eine Schuld, die weder zufällig noch absichtlich entstanden ist, sondern die in der Einzelexistenz selbst notwendig eingeschlossen ist. Eine Schuld entspringt also gar nicht aus einer besonderen Richtung des menschlichen Willens, sondern sie erwächst aus dem Willen selbst, der sich eigenmächtig dem Weltwillen entgegensetzt und sich ihm entgegensetzen muß, weil er seinem Drang nach Selbstdarstellung genügen muß. Das bedeutet eine Schuld. Diese Anschauung ist eine metaphysische Ansicht, berechtigt oder nichtberechtigt wie jede andere. Wichtig für die Kunst ist nur die Schlußfolgerung, die Hebbel daraus zieht: eine dramatische Schuld im alten Sinn gibt es nicht; tragische Schuld ist nicht Sünde; man darf nicht von Schuld und Strafe, sondern von Schuld und Versöhnung sprechen. Alle Personen eines Dramas haben nach dieser modernen Auffassung des Schuldbegriffes recht; die Personen gehen nur dadurch zugrunde, weil sie unter bestimmten Verhältnissen mit anderen zusammentreffen, die anders als sie bestimmt sind, und weil alle die Menschen bleiben müssen, die sie einmal sind.

Wenn das Drama Weltwille und Einzelwille im Gegensatz zeigt, wenn der Einzelwille möglichst scharf ausgeprägt sein muß, so folgt daraus, daß das Drama im modernen Sinn hauptsächlich Charakterdrama sein muß; die Handlung in der Tragödie ist bloß dazu da, die Charaktere zu entfalten, d. h. sie in Lagen zu versetzen, bei denen sie sich in ihrer ganzen Eigenart enthüllen müssen. Die Charaktere dürfen dabei in keinem Fall fertig erscheinen, sie dürfen nicht bloß äußerlich an Glück oder Unglück, sondern sie müssen innerlich gewinnen oder verlieren. In diesem Charakterdrama muß alles folgerecht sein. Der Charakterdramatiker wird das Notwendige bringen, doch stets in der Form des Zufälligen. Nichts ist schön, was nicht zugleich psychologisch notwendig ist, und nichts ist notwendig, was sich nicht organisch aus dem Charakter der Gestalten entwickelt. „Erste Stufe künstlerischer Wirkung: es kann so sein! Zweite Stufe künstlerischer Wirkung: es ist so! Dritte Stufe künstlerischer Wirkung: es muß so sein!"

Jede Tragödie muß nach Hebbel eine „Versöhnung" bringen. Um diesen Begriff hat der junge Hebbel lange gerungen. Anfangs, als er in seinem tiefen Pessimismus noch keine Versöhnung fand, meinte er, schon in der Unerbittlichkeit der Handlung läge eine Versöhnung (Maria Magdalene). Später, als das Weltbild sich ihm erhellte, sah er die Versöhnung in Hegelschem Sinn in der Entwicklung, in dem Anbahnen eines freieren, höheren Zustandes (Herodes); noch später verlegte er die Versöhnung in die Umkehr des Helden selbst (Herzog Albrecht). Jedenfalls war er ganz gegen die „Versöhnung" der akademischen Dramatiker, die am Schluß der Tragödie die gefalteten Hände auf die Wunde legen, um sie zu verdecken.

Aber nicht ein Charakterdrama um des Charakterdramas willen verlangt Hebbel, sondern ein Charakterdrama um der Idee willen, d. h. um der symbolischen Darstellung der Weltordnung willen. Hebbel will eine große, allumfassende Tragödie, die das Leben in seiner Tiefe abspiegelt; Hebbel will eine Kunst, die in der endlichen Erscheinung das Unendliche veranschaulicht. Das ist nur

möglich, wenn eine Idee darin niedergelegt ist. Diese Idee darf nicht künstlich in den Stoff hineingelegt werden. Die Idee des Kunstwerks darf niemals plump und verstandesmäßig, etwa in Sentenzenform ausgesprochen werden oder wie Hebbel es ausdrückt: im Drama soll die leitende Idee nicht ausgesprochen werden, denn an der Idee des Dramas sprechen alle Personen. Nur allmählich muß die Idee hervortreten: im ersten Akt als zuckendes Licht, im zweiten als Stern, der mit Nebeln kämpft, im dritten als dämmernder Mond, im vierten als strahlende Sonne, die keiner mehr verleugnen kann, und im fünften als verzehrender und zerstörender Komet — niemals aber in abstrakter philosophischer Form.

Das Charakter- und Ideendrama muß endlich, um den Forderungen Hebbels zu genügen, modern sein, es muß, wie er sich ausdrückt, ein Opfer der Zeit sein, d. h. es muß aus den Kräften des Lebens und aus der Persönlichkeit des Dichters selber erwachsen: das Drama ist die Symbolisierung des gegenwärtigen Welt- und Menschenzustandes. Nicht ohne Verstiegenheit, ganz wie Richard Wagner, sucht Hebbel für das Kunstwerk auch eine pragmatische Aufgabe: er glaubt, das Ziel der von großen Ideen durchleuchteten Tragödie sei die Selbstkorrektur der Welt.

Die großen dramatischen Konflikte erwachsen (in Hebbelschem Sinn) nur in großen Wendezeitaltern der Menschengeschichte. Das Drama hat bedeutende Lebensprozesse darzustellen und diese äußern sich vor allem in geschichtlichen Krisen, in Zeiten des Übergangs, in Zeiten des Brechens alter Weltzustände: „In Herodes das Einsetzen des Christentums, in den Nibelungen heidnische Zustände gegenüber christlicher Gesittung, im Gyges der Anbruch griechischer Kultur im Orient, in Maria Magdalene eine morsche Gesellschaftsordnung, die ad absurdum geführt wird, im Moloch der Urbeginn eines stammelnden Volkes, zu dem die ersten Zeichen der Kultur getragen werden.“ (Werner.) Doch ist die Geschichte dem Dichter nur ein Hilfsmittel zur Behandlung von Problemen. Denn nur dort, wo ein Problem vorliegt, sagt Hebbel, hat das Drama etwas zu schaffen.

Das ist wohl zuzugeben, nur muß man sagen, daß Hebbel gerade in dem Aufsuchen von Problemen (Agnes), im Konstruieren von Problemen zu weit gegangen ist (Golo), daß er oft nicht atmende Gestalten selber schafft, sondern irreguläre, direkt gewollt problematische Figuren, die er mit dialektischen Spitzfindigkeiten zu Tode bringt (Rhodope). Ein schlechter Dramatiker, Heinrich Laube, hatte ganz recht, als er ihm sagte: „Wenn Sie nicht immer drei Viertel Ihrer Kräfte aufbieten müßten, um dem Publikum den Stoff appetitlich zu machen, so würden Sie mich (Laube) und uns alle so niederwerfen, daß wir ans Wiederaufstehen vergäßen.“

Bedenkliches oder Bedenklichstes braucht der Tragiker im Hebbelschen Geist durchaus nicht zu scheuen. Menschennatur und Menschengeschick sind die beiden Rätsel, die das Drama lösen will. Der Dramatiker höchsten Stils kann sich mit der Konvenienz sehr oft in Widerspruch befinden, mit der Moral nur selten, mit der Sittlichkeit niemals. Das Brechen der Weltzustände, das er schildert, zeigt sich notwendiger Weise in gebrochenen Einzelschicksalen. Aber das Leben

darf nicht ausschließlich in seiner Gebrochenheit gezeigt werden, sondern die Möglichkeit muß wenigstens im Kunstwerk vorhanden sein, daß das Leben seine verlorene Einheit wiederfindet. Die Krankheit der Weltzustände ist also nicht der Krankheit wegen aufzuzeigen, sondern des Übergangs wegen, der zur Gesundheit führt.

Die moderne dramatische Kunst soll also nach Hebbels Dramaturgie in großen und gewaltigen Bildern zeigen, wie sich diejenigen Charaktere und Ideen bekämpfen, die noch nicht an die ihnen gebührende Stelle gerückt sind. Das Drama soll im Spiegelbild zeigen, wie es möglich ist, eine neue Form der Menschheit hervorzubringen, wo alles an die von der Natur gewollte Stelle gerückt ist. Die Erfassung des Stoffs muß modern sein; alle Poesie muß ewig und zugleich zeitgemäß sein, wenn sie überhaupt Poesie sein will.

Hält man diese Lehre Hebbels mit der Summe der poetischen Schöpfungen Hebbels zusammen, so ist die Behauptung gerechtfertigt, daß Hebbel einer der wichtigsten Ausgangspunkte der großen Dramatik der Neuzeit gewesen ist. Ewige Kunstgesetze, das muß betont werden, sind auch diese Hebbelschen Gesetze nicht; sie hängen auf das engste mit seiner Persönlichkeit zusammen. Die dramatischen Erkenntnisse Hebbels gingen leider für seine Zeit fast verloren, sie mußten erst vierzig Jahre später wieder von neuem entdeckt werden.

Hebbel und Otto Ludwig waren zugleich Bundesgenossen und Gegner. Beide haben einander nicht verstanden. Hebbel und Ludwig gleichen sich in der Neigung zur Reflexion, in der Vorliebe für moderne Probleme und vor allem in der Ehrlichkeit ihres Strebens. Ludwig ist als Erzähler größer, Hebbel als Dramatiker. Beide stehen in einem Gegensatz zur Modeliteratur ihrer Zeit. Aber Ludwig bleibt im Besinnen und Erwägen stecken, der schöpferische Erguß ist bei ihm fast ganz gehemmt. Hebbel hatte wohl auch Stockungen seines Schaffens und mißlungene Werke finden sich auch bei ihm, aber er besaß doch die Kraft, das, was er entworfen hatte, auch auszuführen. Otto Ludwig verliert sich in Shakespeare und geht unter in ihm; Hebbel dagegen findet den Weg zu eigenwüchsiger, voll entwickelter Kunstbehandlung. Hebbel schuf, was Otto Ludwig nicht gelang: das moderne realistische Problemdrama. Hierin liegt die Tat des Genies. In seinen höchsten Schöpfungen ist Hebbel ebenso selbständig wie unnachahmlich. Die Schwächen seines dramatischen Stils liegen in der Absichtlichkeit, mit der sich einzelne Personen selbst charakterisieren und mit der sie in jedem Worte bedeutend sein wollen, und darin, daß gar manche seiner Gestalten Ausnahmenaturen bleiben, mit denen man schwer zu fühlen vermag. Hebbel urteilte über sich selbst: „Deutschland hat ohne Zweifel bedeutendere Dichter gehabt, als ich bin; aber in einem Punkt bin ich den größten meiner Vorgänger gleich: in dem heiligen Ernst und der sittlichen Strenge, womit ich meine Kunst ausübe, weiche ich keinem."

Hebbel und Richard Wagner sind nahe aneinander zu rücken als die beiden Genies ihrer Generation. Sie haben sich zwar gegenseitig abgelehnt und insbesondere ihre Nibelungendichtungen wechselseitig getadelt und verspottet. Wagner und Hebbel gleichen sich jedoch in der Art ihrer Kunstauffassung. Beide halten das Drama für die höchste Kunstgattung, beide zeigen die Vereinigung des

reflektierenden Geistes mit der Fülle der Schöpferkraft, daher ist ihnen auch in hohem Grade die Dialektik der Leidenschaft eigen. Beide wenden sich von der Kunst ihrer Zeit ab und führen einen Kampf gegen die „inferioren Zeitgenossen"; sie zeigen dabei die gleiche Leidenschaftlichkeit und den gleichen Egoismus, mit dem sie sich durchsetzen; Wagners Energie ist allerdings noch größer als die Hebbels. Beide haben eigentlich alles folgende im Kern vorausgenommen: in Wagner ruht der Keim für die Neuromantik und den fantastischen Impressionismus der fünften Generation (Hofmannsthal), in seinem Musikdrama steckt sogar schon viel vom Expressionismus; in theatralischer Hinsicht steckt in Wagner auch Max Reinhardt. In Hebbel steckt der Naturalismus, der Determinismus, der sittliche Relativismus der fünften Generation; in ihm steckt Ibsen und die von ihm ausgehende Richtung. So sehen beide, Hebbel wie Wagner in die Vergangenheit zurück und beide blicken in die Zukunft. Am deutlichsten aber wird die Ähnlichkeit beider Künstler in der Auffassung ihrer edelsten Pflichten: Wagner und Hebbel fassen den Künstlerberuf durchaus sittlich auf, die Kunst ist ihnen kein Industriezweig, sondern der Mittelpunkt alles menschlichen Schaffens; Wagner und Hebbel tragen beide den feierlichen Glauben an ihre Sendung in sich und leben der kühnsten Hoffnung für die Zukunft und die Aufgabe des deutschen Volkes.

Die jüngeren führenden Talente

Paul Heyse

Einen der seltenen Fälle seit Goethe, daß scheinbar das Schicksal selbst den jugendlichen Werdegang eines Dichters überwacht hat, bietet das Leben Heyses dar. In weit höherem Grad als Scheffel, Keller, Otto Ludwig oder Hebbel war Heyse die Gabe verliehen, glückliche, anmutvolle Werke hervorzubringen. Das Schicksal hat Heyse emporgetragen zu einer Höhe, die ihm bei widrigen Lebensumständen ganz sicher nicht beschieden gewesen wäre; aber andererseits muß auch betont werden, daß Heyse seine Vollendung erst durch innere Arbeit, durch Bändigung des Willens und Überwindung des Leides gewonnen hat.

In Heyse sehen wir den berufenen Führer der Münchener Talente der dritten Generation. Er übte seine Führerschaft nicht durch Parteimittel aus, sondern nur durch den Glanz seiner Persönlichkeit und die Vollendung seiner Werke. Dankbar verehrte er in Geibel den großen lyrischen Künstler; mit Keller und Storm bildete er die Dreizahl der großen Novellenkünstler um die Mitte des Jahrhunderts; zu Hebbel, zu Richard Wagner fand er kein Verhältnis, noch weniger zu Otto Ludwig, wohl aber geht von Heyse die Linie der Entwicklung zu Lingg, Grosse, Hertz, Riehl und Konrad Ferdinand Meyer.

Jugendeindrücke. Im Jahr 1830 wurde Paul Heyse in Berlin geboren. Der Vater, außerordentlicher Professor an der Universität Berlin, war ein vornehmer, stiller, ernster Mann und bedeutender Sprachforscher. Heyses bekanntes Fremdwörterbuch ist von dem Großvater des Dichters verfaßt und von dem Vater umgearbeitet worden. Vom Vater hatte der Dichter den Trieb zur inneren Unabhängigkeit. „Wenn ich die Elemente prüfe, aus denen meine wesent-

östliche Natur zusammengesetzt ist, finde ich an mir die alte Erfahrung bestätigt, daß uns die Charakteranlage vom Vater, die geistig-sinnliche von der Mutter vererbt zu werden pflegt." Die Mutter war die Tochter des Hofjuweliers Salomon und mit den Mendelssohns und anderen aristokratischen Familien des Berliner Judentums verwandt. Der Sohn wuchs in durchgeistigter Umgebung auf. Er kam früh in den Mendelssohnschen Kreis, wo er Felix Mendelssohn, dessen Entwicklung so auffallend der seinigen glich, den jungen Liszt, den alten Thorwaldsen, den Komponisten Cornelius und Lassalle kennen lernte.

Studienjahre. Auf dem Friedrich-Wilhelm-Gymnasium in Berlin lernte der Knabe Sprachen mit Leichtigkeit; Geschichtszahlen, Naturwissenschaften und Mathematik aber machten ihm viel Kopfzerbrechen, doch wußten die milden Lehrer des Gymnasiums gar wohl, daß nicht allen Bäumen einerlei Rinde wächst. Geibel, selbst erst ein einunddreißigjähriger Mann, erhielt durch einen Freund die jugendlichen Poesien Heyses und ward ihm ein künstlerischer Führer und treuer Freund. Durch ihn kam der werdende Dichter auch in den Kuglerschen Kreis. „Der siebzehnjährige Student, dem der Eintritt in dieses Haus gestattet wurde, glaubte die Pforten des Paradieses eröffnet zu sehen." Auch in den Tunnel kam er, wo er Fontane und Scherenberg kennen lernte. Das Jahr 1848 machte nur wenig Eindruck auf ihn. Aber er fand es aufregend schön, mit Flinte und Schleppsäbel, eine Feder im grünen Schlapphut, im Studentenkorps mitzumarschieren oder im Schweizersaal des Schlosses die Nächte zu durchwachen und mit den Freunden Roquette und Fritz Eggers Verse zu schmieden. Seufzend wählte Heyse in Berlin 1847 erst die klassische, dann nach zwei Jahren in Bonn die romanische Philologie zum Brotstudium. Er erkannte sehr bald, daß er zu einem gelehrten Beruf nicht geschaffen war; sein Sinn stand allein auf dichterische Aufgaben. 1852 machte er sein Doktorexamen und verlobte sich mit Margarete Kugler.

Italienische Reise und erste Münchner Jahre. Als zweiundzwanzigjähriger Jüngling hatte er das Glück, mit einem Stipendium der preußischen Regierung nach Italien zu gehen, um dort die Archive nach Troubadourhandschriften zu durchsuchen. Ein Jahr konnte er in Rom, auf Capri, in Florenz und Venedig bleiben. Das hesperische Land Italien ward für sein Leben und Schaffen von größtem Einfluß. Er nannte sich selbst einen Italianissimo. In Rom verkehrte er in Malerkreisen mit dem jugendlichen Arnold Böcklin; auch mit Scheffel traf er auf Capri, dann in Sorrent (Rosa Magra) zusammen. Schon 1849 hatte Heyse in dem Jungbrunnen (Märchen, in denen er heinisierte) und in dem Trauerspiel Francesca von Rimini 1850 eine außergewöhnliche Herrschaft über die Form erwiesen. Die Früchte der italienischen Reise waren verschiedene Versnovellen (Urica, Die Furie), die Idyllen aus Sorrent und die ersten Prosanovellen (l'Arrabbiata).

Dank der Fürsorge Geibels trat 1854 eine fast märchenhafte Wendung im Leben Heyses ein. Als vierundzwanzigjähriger Jüngling kam Heyse, dem ehrenvollen Rufe des Königs Max des Zweiten folgend, nach München. Hier konnte er, durch den Ehrengehalt des Königs (anfangs 1000, dann 1500 Gulden) von jeder Amtspflicht befreit, ganz seiner Muse leben. Es war eine große Schicksalsgunst, daß Heyse so früh von Berlin, der Stadt des kritischen Verstandes, nach der bayrischen Hauptstadt in die Nähe Italiens verpflanzt wurde. Heyse verließ München nicht mehr. Der Verkehr in den Symposien des Königs war zwanglos. Der Götterliebling, der junge Goethe schien mit ihm wiedergeboren zu sein. Im Jahr 1854 hatte er Margarete Kugler, die Tochter des Kunsthistorikers, heimgeführt. Die jungen Dichter Münchens sammelte er in den zwanglosen Zusammenkünften des Krokodils. Befreundet war er namentlich mit Geibel, Riehl, Hertz, Grosse u. a. Unsympathisch waren ihm in diesem Kreise Leuthold, Bodenstedt und Schack. Sein Haus war ein geistiger Mittelpunkt Münchens. In mannigfacher Weise förderte er jüngere Talente. Vielfach verzweigt waren seine Beziehungen zu hervorragenden Männern der bildenden Kunst: Genelli, Rahl, Böcklin, später auch Lenbach, als dieser aus Weimar zurückgekehrt war. Heyses Gattin Margarete starb 1862 in jugendlichem Alter. Auf dem protestantischen Friedhof zu Meran bettete er sie zur letzten Ruhe. „Mit dem Weibe meiner Jugend hatte ich meine eigene Jugend zu Grabe getragen."

Jahre der Reise und der beginnenden Reaktion. 1864 starb König Max der Zweite. Die Symposien hörten auf. Sein Nachfolger König Ludwig der Zweite bestätigte zwar die Dichtergehalte, hatte aber kein Interesse mehr an der Dichtung, sondern

wendete sich mit Leidenschaft dem Kunstwerk Wagners zu. Als 1868 Geibel wegen seines Gedichtes an König Wilhelm den Ersten sein bayrisches Ehrengehalt verlor, verzichtete Heyse freiwillig sofort auf das seine, da er, wie er schrieb, die gleiche Gesinnung wie Geibel habe, die auszusprechen es ihm nicht an Freimut, sondern nur an Gelegenheit gefehlt habe. Auch 1887, als die Ernennung von Anzengruber zum Maximiliansritter von Ludwig dem Zweiten nicht bestätigt wurde, bewies Heyse eine mannhafte Haltung und trat aus dem Ordenskapitel aus.

1867 heiratete er in zweiter Ehe eine junge Münchnerin Anna Schubart. Mit ihr fand er ein neues Glück. 1874 baute er sich bei zunehmendem Wohlstand in der Nähe der Glyptothek und der Propyläen neben Lenbachs Palast ein Haus. Gottfried Keller, den er seit 1857 kannte und der ihn wohl als Menschen, nicht aber als Dichter sehr hochstellte, besuchte ihn dort 1876. „Er lebt, wohnt und ist so schön mit den Seinigen in seinem Hause wie ein leibhaftiger Cinquecentist, den man nicht betrüben darf.“ Familienleid suchte ihn heim; mehrmals verlor er geliebte Kinder (Marianne, Ernst, Wilfried); unter den tragischsten Umständen starb 1873 seine Schwiegermutter Klara Kugler. Er rettete sich durch die Arbeit: 1872 nach dem Tod seines Sohnes Ernst durch die Arbeit an dem Berliner Roman Kinder der Welt, 1873 an dem Münchner Künstlerroman Im Paradiese; 1877 entstanden nach dem Tode Wilfrieds die Verse aus Italien, die mit den Terzinen auf den Tod der Kinder beginnen, eine der wundervollsten Gaben Heysescher Lyrik. Die Jahre der Reife brachten die Novellen von Lottka bis zu Frau von F. und zu den Unvergeßbaren Worten sowie die Dramen: Hadrian, Hans Lange, Colberg, Elfriede, Graf Königsmark, Alkibiades, Die Weisheit Salomos.

Jahre des Kampfes mit dem Naturalismus. Um 1880 hatte der Däne Georg Brandes die erste Gesamtdarstellung von Heyses Wesen gegeben. Gleichzeitig aber begann eine gewisse Heysemüdigkeit. Diese verstärkte sich mit dem Jahr 1885 zu einem Kampf gegen Heyse, namentlich in der Zeitschrift Die Gesellschaft. Zu Ibsen, der lange in München lebte, hatte sich Heyse erst freundlich gestellt und war oft mit ihm zusammengekommen. Für die Werke Ibsens aus dessen romantischer Zeit (Kronprätendenten und Nordische Heerfahrt) war er eingetreten. Die Gespenster (1886) aber nannte er „Ibsens schauerlichstes Meisterstück, höchst peinlich und abstoßend, die Charaktere zwar treffend gezeichnet“. So lockerte sich allmählich die Beziehung, und Heyse geriet zu den jüngeren Dichtern in eine immer schärfere Kampfstellung. Gegen ihn, als den beträchtlichsten der älteren um 1890 lebenden Dichter, kehrte sich vornehmlich der Streit. Seine Anmut war den Realisten süßliche Glätte, seine dichterischen Probleme zumal in der Novelle galten für naturwidrig und „mühsam auf dem Sofa erklügelt“. Die Stürmer und Dränger vergaßen ganz (oder wußten nicht), daß er ein halbes Leben lang selbst von Anhängern des Alten angefeindet worden war. Heyse litt schwer darunter; aber er schonte mit Gegenangriffen nicht. In dem Roman Merlin 1892 zog er gegen den Impressionismus und Naturalismus los; auch in dem Drama Wahrheit und in der Novelle Marienkind.

Jahre der Ruhe. Der Kampf verbrauste; ums Jahr 1900 herum war im allgemeinen die Heysefeindschaft überwunden. Der alte Meister hielt Frieden und man ließ ihn in Frieden. Der Kampf des Naturalismus und Impressionismus gegen Heyse war eben auch nichts anderes als ein notwendiger Übergang gewesen. Die Helden und die Heilande, die die jungen Dichter der Welt verhießen hatten, waren sie ihr schuldig geblieben. „Laßt nur die Erde eine Zeitlang kreisen — Eh' ihr es denkt, liegt ihr im alten Eisen.“ Schon 1910 lagen die Naturalisten im alten Eisen. Man ließ die Stellung des rastlos Schaffenden gelten als die des feinsten und reifsten Formkünstlers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1899 entstand das Drama Maria von Magdala, das der Dichter viermal umgearbeitet hatte und das von der Zensur verboten wurde. Der Dichter erlebte das Schicksal, daß darum ein wahrer Kampf namentlich in den Goethebünden entbrannte, daß man es in geschlossenen Vereinsvorstellungen aufführte und daß es über 30 Auflagen fand, obschon andere Dramen Heyses viel wertvoller waren.

Unablässig war Heyse auf jedem Gebiet künstlerischen Schaffens tätig. Anerkennung ward ihm im reichsten Maße zuteil. Oft sah ihn Italien wiederkehren, im Winter lebte er 1901 und 1902 in Gardone am Gardasee. Um sein Alter lag der Ruhm edler, formvollendeter Kunst. Als erster deutscher Dichter erhielt er 1910 den Nobelpreis. Ein wahres Talent besaß

er für Freundschaft. Außer Geibel, Keller, Storm, Lenbach sind noch zu nennen Hermann Kurz, Wilhelm Hertz, Laistner, Wichert. Die letzten Werke zeigen eine ermattende Hand. Seinen Lebenserinnerungen (etwa bis 1875) fehlt bei allen schönen Einzelheiten die künstlerische Rundung. 1914 starb er, vierundachtzigjährig, in München.

Heyses Anfänge: Jungbrunnen (Märchen 1849). Francesca von Rimini, Trauerspiel 1850.

Novellen in Versen: Urica 1851, Die Brüder 1852, Die Furie 1853, Die Hochzeitsreise an den Walchensee 1858, Der Salamander 1867.

Novellen in Prosa, etwa 120 an der Zahl, seit dem Jahr 1855 unter verschiedenen Titeln erscheinend, z. B. Novellen, Neue Novellen, Meraner Novellen, Moralische Novellen, Neues Novellenbuch, Römische Novellen, Troubadournovellen, Buch der Freundschaft usw. Von einzelnen Novellen seien genannt: L'Arrabiata (1853), Das Mädchen von Treppi (1858), Im Grafenschloß, Andrea Delfin (1862), Unheilbar, Der Weinhüter von Meran (1864), Die Stickerin von Treviso, Lottka, Der letzte Centaur (1871), Nerina, Ein Märtyrer der Fantasie (1875), Die Kaiserin von Spinetta, Frau Marchesa, Getreu bis in den Tod (1878), Zwei Gefangene (1879), Frau von F., Das Glück von Rothenburg (1881), Die Dichterin von Carcassonne (1882), Unvergeßbare Worte (1883), Siechentrost (1884), Die Märtyrerin der Fantasie, Villa Falconieri (1887), Fedja (1895), Novellen vom Gardasee (1902), Menschen und Schicksale (1908).

Romane: Kinder der Welt (1873), Im Paradiese (1875), Merlin (1892).

Lyrische Gedichte: Gedichte (1872, 1885, 1893 und 1897), Skizzenbuch (1877), Verse aus Italien (1879), Spruchbüchlein (1885), Wintertagebuch Gardone 1901 und 1902.

Einzelne lyrische Gedichte: Dulde, gedulde dich fein; Rausche, Brunnen, rausche du; Lieb, o lieb war die Nacht; Schöne Jugend, scheidest du; Soll ich ihn lieben, soll ich ihn lassen; Ich sah mein Glück vorübergehn; Lied von Sorrent; die Lieder Balders aus den Kindern der Welt, z. B. Wer das genossen, wem das beschieden; Sich selbst zu fühlen in allen Brüdern. Meinen Toten (Marianne, Ernst, Wilfried). Bismarcklieder. Zwölf Dichterprofile: Lenau, Keller, Geibel, Storm, Lingg u. a.

Dramen (über 68 an der Zahl). Mit Stoffen aus alten Zeiten: Die Sabinerinnen (1858), Hadrian (1865), Elfriede (1877), Alkibiades (1883), Die Weisheit Salomos (1886), Maria von Magdala (1903). — Aus der deutschen Geschichte: Ludwig der Bayer (1861), Hans Lange (1864), Colberg (1865), Elisabet Charlotte (1864), Graf Königsmark (1877). — Aus der Gegenwart: Wahrheit? (1892). — Einakter: Ehrenschulden (1882).

Jugenderinnerungen und Bekenntnisse (1900).

Übersetzungen: Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts (1875 bis 1905).

Herausgabe des deutschen Novellenschatzes (mit Hermann Kurz) und des Neuen deutschen Novellenschatzes (mit Ludwig Laistner). Novellenschatz des Auslandes.

Briefwechsel mit Keller, Storm, Jakob Burckhardt, Hermann Kurz, Fanny Lewald, Emanuel Geibel.

Einflüsse hat Paul Heyse von der jüngeren Romantik, von den italienischen Novellisten und von Goethe erfahren. Er hat Goethes künstlerisches und menschliches Vermächtnis bewahrt und anderen zum Bewußtsein gebracht; aber er ähnelt Goethe doch nur, insofern das Talent bisweilen dem Genie ähnelt. Die an Goethe erinnernde Vornehmheit und Ruhe machen Heyse zu einer charakteristischen Erscheinung seiner Generation. In gewissem Sinn fehlt Heyse das Aufsteigen, wenn auch nicht das Ringen; er war nie ein Werdender, sondern schon am Anfang seiner Schaffenszeit ein Fertiger; nur einzelne Werke, so sein Erstling (Francesca von Rimini 1850) deuten auf ein inneres Gären. Ihm war durch Natur und Bildung ein edles Formtalent, ein abgeklärter Schönheitssinn verliehen, der sich an den herrlichsten Werken der klassischen Literatur aller Völker entwickelt hatte. Ein Epigone im Sinn eines Nachahmers ist Heyse deshalb nicht zu nennen, aber er

stand in erster Linie auf dem Boden alter, vererbter Kultur und Poesie, und was dies bedeutet, wird klar, wenn man sich erinnert, daß Hebbel und Keller in erster Linie in ihrer Individualität, Storm und Groth in erster Linie in ihrer Heimat, Freytag im Bürgerlich-Nationalen wurzeln. Heyse hatte im Unterschied von diesen Dichtern etwas Zeit- und Heimatloses an sich, das auch Geibel eigen war. Als Novellist, Romanschriftsteller, Dramatiker und Lyriker hat sich Heyse betätigt. Überall trat er das Erbe der technischen Meisterschaft an und vermehrte es noch. Die Sprache war für Heyse das willige Werkzeug zur Darstellung anmutvoller Vorstellungen; aus jedem Stoff entwickelte er eine Reihe schöner Bilder. In die Breite, auf die Glätte der Oberfläche, nicht in die Tiefe erstreckte sich hierbei das Hervorbringungsvermögen dieses Dichters. Es fehlen ihm Größe und elementares Leben, doch war Heyse als Charakter jederzeit frei und über Vorurteile erhaben. Sinnenfroh war seine Auffassung des Lebens; kühl oft seine Poesie. Die Schönheit der Welt, die er so liebte und die er mit all ihren Reizen pries, — aber eigentlich stets ohne überzeugende Begeisterung und Wärme, — die Schönheit fand Heyse am reichsten im Süden. Daher sein elegantes, kühl verbindliches Italienertum in den Novellen in Vers und Prosa. Zahlreiche seiner Novellen spielen in Italien:

> Mit der Palette wandert' ich durchs Land,
> Mein altes Handwerk unterwegs zu treiben,
> In raschen Zügen farbig aufzuschreiben,
> Woran ich Aug'- und Seelenweide fand.
> Ich hatte just kein bessres Tun zur Hand;
> Ein alter Pinsler kann nicht müßig bleiben,
> Und malt er nicht, so muß er Farben reiben
> Und sie probieren auf der Leinewand.

Bildungskunst höchster Art ist Heyses Dichtung; ihr mangeln die Kraft, die Bodenständigkeit, die Naivität, aber auch die Pose und die Phrase. Seine Novellen und erzählenden Dichtungen flossen fast ohne Korrekturen wie Improvisationen aus der Feder: die scheinbar „gesuchte Eleganz der Form der Novelle" war für ihn reine Natur; diese Dichtungen entstanden auf den ersten Wurf.

Heyse als Novellist

In seinen Erinnerungen und Bekenntnissen sagt Heyse: „Auf dem Gebiet der Novelle hatten wir nicht wie auf anderen von unseren Vätern aus der klassischen Zeit ein reiches Erbe überkommen, das wir hätten erwerben müssen, um es zu besitzen. Goethe selbst, der größte aller Erzähler, hat zur eigentlichen Novelle nur gelegentlich einen Anlauf genommen, der oft vor dem letzten Ziele stecken blieb und sich in einen größeren Rahmen verlor, wie im Mann von fünfzig Jahren, der Pilgernden Törin, den Wunderlichen Nachbarskindern. Die unvergleichlich reizvoll erzählten Der neue Paris und Die neue Melusine gehören in die Region des Märchens; und was er selbst schon als eigentliche „Novelle" wollte angesehen wissen, jenes halb mystische Abenteuer mit dem Löwen, der durch den Gesang aus Kindermund gezähmt wird, läßt vermuten, daß ihm für den Gattungscharakter dieser Dichtungsart das Wunderbare, Unerhörte, wenigstens Einzigartige, maßgebend war. Was vor und neben ihm Wieland an kürzeren Erzählungen

geschaffen, hält sich auf dem Grenzgebiet zwischen Roman und moralisierender Skizze und steht den kleinen Voltaireschen Romanen näher als deutschen Vorbildern. Erst Tieck setzt das von Goethe Angebahnte erfolgreich fort, durch die Hinneigung der Romantik zu den romanischen Literaturen auf das Vorbild des Boccaccio und Cervantes geführt, deren engere und fast ausschließend erotische Themata er selbständig erweiterte, so daß er in der Tat als Schöpfer der modernen Novelle anzusehen ist. Wir können sagen, daß durch ihn und seine Nachfolger dieses ganze Kunstgebiet, die novellistische Provinz, zu dem weiten Reich unserer Klassiker hinzuerobert worden ist."

Heyse hatte sich eine eigene Form für die Novelle geschaffen und den dafür geeigneten Stil aufs feinste ausgebildet. Die Zahl seiner Novellen ist sehr groß; aber eigentlich besitzt Heyse nur einen kleinen Kreis von Charakteren, die er zu schildern versteht. Mit Vorliebe stellte der Dichter einen Mann und zwei Frauen in seinen Novellen dar, in denen er den Mann in der Liebe zwischen beiden schwanken läßt. In entzückender Mannigfaltigkeit behandelte der Dichter namentlich die Liebe der älteren Frau zu einem jungen Mann (Der lahme Engel, Das Bild der Mutter, Die Frau Marchesa, Frau von F.). Andere Lieblingsgestalten Heyses sind das wilde Mädchen, das den Erwählten nicht bekommen kann, oder ein Mädchen, das sein Gefühl zurückhält und deshalb leiden muß. Die Männercharaktere gelingen ihm nur wenig. „Heyse läßt seine Helden zwar in ihren Herzen Treue halten, befördert sie dann aber sorglich zur Sühnung ins Jenseits, sobald sie das Unglück hatten, der allgemeinen Moral der Welt entgegenzuhandeln. Das Ende der Heyseschen Novellen heißt immer nur sühnender Tod oder kirchlicher Segen; ein tapferes Durchhalten ist selten zu finden." Heyses Novellenmenschen sind aristokratische Genießer, die nur lieben und sich ergötzen wollen; sie sind mit allen äußeren Vorzügen ausgestattet, oder falls diese mangeln, bergen sie in einer gebrechlichen, stark idealisierten Hülle eine schöne Seele. Heyse hat namentlich als Novellist eine Abneigung gegen das Häßliche, er wollte und konnte das große Leid des Menschen nicht darstellen. Die Welt, in der sich Heyses Gestalten bewegen, war ebenso wenig eine goethische wie eine wirkliche Welt. In dieser für anmutvolle Sprache und spitzfindige Novellenkunst zurechtgerückten Welt nahm die Liebe ohne Zweifel einen viel zu breiten Raum ein. Dadurch verschob sich noch mehr das künstlerische Bild zugunsten einer schönen Unwirklichkeit.

Heyse spricht selber davon, daß seine Novellenkunst so gut wie gar nicht aus seinem Leben erwachsen ist. Die Forscher, sagt er selbst, die alle Werke als eine Summe biographischer Faktoren betrachten, würden bei seinen Novellen fast gar keine Ergebnisse finden. Die novellistische Kunst dieses Dichters liegt, was wichtig ist, wie eine feine Goldschmiedearbeit abhebbar auf seinem Leben, ist nicht, wie bei Storm und Keller, untrennbar mit dem Leben selber verwachsen.

Heyse begann mit Versnovellen, die sich den anderen episch-lyrischen Dichtungen um 1850 anschlossen. Sie waren anmutig, gefällig und zeigten eine früh erlangte Herrschaft über die Form und die Sprache. Am höchsten steht die kleine Versnovelle Die Furie. Einer späteren Zeit gehörte Heyses reifste und vollendetste Versnovelle Der Salamander an. Sie ist in ihrer Art unübertroffen. (Zwei Menschen lernen sich kennen, lieben sich und scheiden voneinander.) Nur Dingelstedt ist manchmal etwas Ähnliches gelungen.

Bekannter sind Heyses **Prosanovellen**. Er schuf sich hierfür die sogenannte **Falkentheorie**. In einer Novelle des Boccaccio wird uns erzählt, wie ein edler Ritter alles aufbietet, um das Herz seiner Dame zu rühren, doch stets ohne Erfolg. All sein Hab und Gut ist dahin, er nennt nichts mehr sein eigen als einen edlen Falken. Und als seine Dame zu ihm auf seine verfallene Burg kommt, da opfert er ihr auch das Letzte, das er besitzt — den Falken —, den er ihr zum Mahle vorsetzt. Diese Tat der Selbstaufopferung wendet das Herz der Dame, und sie erhört die Liebe des Ritters. In jeder Novelle muß, nach Heyse, ein solcher „Falke", eine solche Schicksalswendung, vorkommen. Die Novelle hat einen scharf herausgehobenen bedeutenden Einzelfall zu berichten. Sie muß bei ihrem Bericht den epischen Charakter streng bewahren. Die Novelle muß ferner ein starkes Grundmotiv besitzen, das sich deutlich abrundet und das sie von tausend anderen Erzählungen unterscheidet. Das Wichtigste dabei ist der überraschende und doch wohl begründete Umschwung des Schicksals, der „Falke", der in der zweiten Hälfte der Novelle eintreten muß. Die Novelle darf nur wenige und nur einfache Motive verwenden und nur zwischen drei bis vier Personen spielen; alles nicht unbedingt Nötige ist auszuschalten. Es finden sich unter den Heyseschen Novellen gar manche, in denen die Einfachheit erkünstelt und besonders das Problem verstandesmäßig erklügelt ist. Die Prüfung im einzelnen halten Heyses Novellen meist nicht aus. Einen hervorragenden Dienst leistete Heyse der deutschen Literatur durch die Herausgabe des Novellenschatzes des In- und Auslandes mit trefflichen Einleitungen. Einige der besten Novellen Heyses sind:

L'Arrabiata. Ein junger Schiffer Antonino fährt in einem Kahn von Sorrent einen Priester und Laurella, ein junges armes Ding, nach der Insel Capri. Laurella wird L'Arrabiata (Trotzkopf) genannt, da sie sehr heftigen und trotzigen Wesens ist. Sie liebt den Schiffer Antonino, wehrt sich aber gegen diese Liebe. Bei der Rückfahrt im Boot von Capri nach Sorrent wirbt Antonino um die kleine Widerspenstige. Aus Trotz beißt sie ihn tief in die Hand und springt ins Meer. Antonino bringt sie ans Land. Daheim macht sich Antonino Vorwürfe, die Geliebte überfallen zu haben. Und auch Laurellas Trotz ist gebrochen. In der Nacht kommt die Widerspenstige geänderten Sinns zu Antonino, verbindet die Hand, bittet um Verzeihung und gesteht ihm ihre Liebe.

Im Grafenschloß ist eine kunstvolle Stimmungsnovelle, die den besten Stormschen nichts nachgibt. Vater und Sohn lieben ein und dasselbe Mädchen, das in dienender Stellung ist. Der Sohn bittet beim Abschied den Vater, daß er das Mädchen zu seiner Gattin mache. Aber das Mädchen ist zerrissenen Herzens aus dem Schloß entflohen, wird jedoch eingeholt und verlebt glückliche Jahre mit dem Vater, der Sohn findet in der Fremde ein neues stilles Glück.

Andrea Delfin. In Venedig übt im Jahr 1762 ein Verbannter namens Candiano das Rächeramt an den gefürchteten drei Staatsinquisitoren aus, die seinen Bruder getötet haben. Er tritt selbst als Spion in den Dienst der Drei, benutzt die Gelegenheit, zwei von ihnen zu ermorden, so daß Furcht und Entsetzen alle lähmt. Da irrt Andreas Dolch. Aus Irrtum ermordet der Rächer statt des dritten Inquisitors seinen eigenen Freund. Während Andrea an der Leiche kniet, geht der dritte Inquisitor allein, wehr- und sorglos vorüber. Aber Andrea schont ihn. „Ich habe den Richter gespielt und bin zum Mörder geworden. Ich gehe vor das Angesicht Gottes, des höchsten Richters." Und er gibt sich in der Lagune selbst den Tod.

Der Weinhüter von Meran. Zwei Personen, die sich für Bruder und Schwester halten, hegen eine Neigung zueinander. Tiefe Reue beschwert sie; endlich entdecken sie, daß sie gar nicht blutsverwandt sind.

Die Stickerin von Treviso. Der edle Trevisaner Attilio erobert das feindliche Vicenza. Um den Frieden zu sichern, verlobt er sich mit einer Vicentinerin. Seine Vaterstadt schenkt ihm unter andern Gaben ein kunstvolles Banner,

das Giovanna die Blonde sticken soll. Attilio und das Mädchen sehen sich beim Einzug. Um der Vaterstadt willen darf er das frühere Verlöbnis nicht lösen. Bei einem Festturnier wird Attilio tödlich verwundet. Giovanna bekennt sich offen zu ihm, legt Witwentracht an und stirbt einige Jahre später.

Der letzte Centaur. Im Schnee und Eis des Hochgebirges ist vor Jahrtausenden ein Centaur eingeschlafen. Er trabt jetzt in die moderne Kulturwelt hinein und kommt in ein oberbayrisches Gebirgsdorf, wo gerade Kirchweih ist. Er staunt über die Sitten und Einrichtungen der modernen Menschen. Gegen ihn kehren sich Philistertum, Beamtentum, geistliche Unduldsamkeit, Neid und Bosheit. Man vertreibt den armen Heiden aus dem Dorfe und betrübt geht er in die Einsamkeit zurück, und bald ist der Centaur wieder verschollen. — Bewundernswert darin die Rahmenerzählung von der geisterhaften Tafelrunde von Rahl, Genelli und Koch; Genelli erzählt die Novelle.

Nerina behandelt eine Episode im Leben des körperlich mißgestalteten italienischen Dichters Giacomo Leopardi. Ein schönes beseligendes Glück naht ihm, doch er übt die früh erworbene Kunst, sich alles Selbstbetrugs zu enthalten; er entsagt und verläßt die Heimat.

Die Kaiserin von Spinetta. Ein Mädchen, namens Pia, ist mit einem wilden Burschen Maino verlobt. Ein Kuß, den ihr Kaiser Napoleon der Erste als Kind gegeben hat, ist die Ursache, daß sich Pia für etwas besonderes hält. Ihr Verlobter wird Räuber, kommt ins Dorf, zwingt den Pfarrer zur kirchlichen Trauung und krönt bei dieser Gelegenheit die Braut mit der Krone einer Heiligen. Maino muß fliehen, Pia bleibt im stillen Wahnsinn als „Kaiserin von Spinetta“ zurück.

Zwei Gefangene. Ein unschönes, verblühendes Mädchen, die Lehrerin ist, lernt in einer Theatervorstellung einen katholischen Priester kennen, der sich anschickt, in Amerika die Freiheit zu suchen. Sie steht am Ende der Jugend; er ist jung, robust, willensstark. Sie fühlen sich beide als Gefangene, die sich nach Freiheit und Leben sehnen. Ohne rechte Liebe wagt Clara, dem jungen unreifen Menschen zu folgen. Mit dem ersten leichtfertigen Geschöpf betrügt er sie. Clara ist zu müde, um einen Kampf um seine Liebe zu führen. Auf der Überfahrt nach Amerika sucht sie ein Grab auf dem Meeresgrunde.

Frau von F. Eine vornehme, alternde Dame von feinster Bildung nimmt die lebhafte Werbung eines viel jüngeren schönen Mannes an. Durch einen Zufall bemerkt sie, daß den Geliebten die Jugendanmut eines reizenden, aber geistig unter ihr stehenden Mädchens fesselt. Sie entsagt zugunsten der jungen Nebenbuhlerin.

Das Glück von Rothenburg. Ein junger Maler aus Rothenburg ob der Tauber erhält von einer verführerischen schönen russischen Generalin die Aufforderung, ihr zunächst die altertümliche Stadt Rothenburg zu zeigen und dann mit ihr nach Italien zu gehen. Der Maler ist verheiratet. Die Russin lernt die tüchtige Frau kennen, die der Maler heimlich verlassen will. Aber die Russin sagt ihm, daß er diese Frau gar nicht wert sei und verzichtet freiwillig auf die Neigung eines Mannes, der schon einer anderen gehört.

Romanschriftsteller und Lyriker

Der Romanschriftsteller. Widerspruchsvoll und seltsam ist die Haltung von Heyse als Romanschriftsteller. Seine Romane sind nicht, wie man glauben könnte, bloß erweiterte Novellen. Merkwürdig aber ist, wie sich Heyse in seinen ersten Romanen auf den wesensfremden Boden der großen Zeitromane Gutzkows und Spielhagens stellt. Von den Rittern von Geist und von Spielhagens Problematischen Naturen leiten Heyses helle und dunkle Romangestalten ihre Abkunft her. Auch ihre Tendenz stammt daher. Der in Berlin spielende Roman: Die Kinder der Welt behandelt das Problem des Christentums. Gläubige und Ungläubige werden einander gegenübergestellt. Die Weltkinder, die Freigeister, die von wissenschaftlicher Erkenntnis bestimmt werden, sind ganz nach Spielhagens Art fast alle starke hochgestimmte Persönlichkeiten; die Gotteskinder,

die Vertreter der älteren, religiös gerichteten Generation, sind ebenso wie bei Spielhagen entweder brave, anständige, aber schwächliche Naturen, oder direkte Heuchler. Die Kinder der Welt behandeln die Frage: Bedürfen wir, um recht zu leben, des kirchlichen Glaubens? Ein reines Menschentum, antwortet Heyse, befähigt den Menschen, auch ohne irdisches Glück und ohne Hoffnung himmlischen Lohnes sich dem Leben gegenüber siegreich zu behaupten. Die Spenersche Zeitung, die 1872 den Roman gebracht hatte, mußte eingehen, weil die Leser in Masse wegen „Unsittlichkeit“ dieses Romans das Blatt abbestellten; Heyse aber konnte sich von dem Ertrag das Haus an den Propyläen erbauen.

Die beiden folgenden Romane bleiben hinter den Kindern der Welt zurück. Im Paradiese entrollt ein stark romantisches Bild der Münchner Künstlerkreise. Das Paradies nennt sich eine Vereinigung von Münchner Malern und Bildhauern, die eifrig Kunstgespräche führen. Der Held des Romans, der Bildhauer Jansen, hat zwei Werkstätten; in der einen stellt er Heiligenbilder für den Verkauf her, in der andern schafft er Werke reiner Kunst. Jansen ist unglücklich verheiratet; die Diskussion der Ehefrage ist das Hauptthema des Romans. Die wahre Liebe, so lautet der recht anfechtbare Grundgedanke, kann der Heiligung durch Gesetz und Gesellschaft entbehren. In seinem dritten und schwächsten Roman Merlin arbeitet der Dichter mit rohen Effekten und richtet schroffe Anschuldigungen gegen die ihm abholde junge Generation. Der Roman der Stiftsdame trägt mehr Novellencharakter.

Der Lyriker. Bleibendes wußte Heyse in der Lyrik zu schaffen. In Heyses lyrischen Gedichten und Skizzen heißen die Hauptabschnitte: Jugendlieder, Reiseblätter, Margarete, Neues Leben, Meinen Toten, vermischte Gedichte, an Personen, italienisches Skizzenbuch, Sprüche u. a. Wie bei vielen Poeten, denen die Gaben von Epikern und Plastikern ersten Ranges versagt sind, war auch Heyse am besten als Lyriker imstande, seine freie Menschlichkeit, seine persönlichen Leiden, sein Ich zu entfalten. Allem Trivialen, allem Rednerischen und Romantischen steht Heyse als Lyriker fern. Was Heyse in einem langen Leben erfahren und erlitten hat, klingt in den Gedichten wieder. Das Verständnis Heyses ist am besten von den Gedichten aus zu gewinnen. Ich stelle Heyse als Lyriker in die vorderste Reihe der Dichter seiner Generation. Seine Kindertotenklagen wird niemand ohne Rührung lesen:

Mir war's, ich hört' es an der Türe pochen,
Und fuhr empor, als wärst Du wieder da
Und sprächest wieder, wie Du einst gesprochen,
Mit Schmeichelton: Darf ich hinein, Papa?
Und da ich abends ging am steilen Strand,
Fühlt' ich Dein Händchen warm in meiner Hand.
Und wo die Flut Gestein herangewälzt,
Sagt' ich ganz laut: Gib acht, daß Du nicht fällst!

In seiner reichen Spruchdichtung ist Heyse voll Freimut und treffender Satire. Reiner Lyriker war Heyse selten; er steht als solcher unter Storm, aber die Vorzüge seiner dichterischen Eigentümlichkeit zeigen sich doch: Klarheit und Anmut, ein feingebildeter Schönheitssinn, Reichtum an Gedanken, Wahrhaftigkeit und edle Einfachheit. Als Übersetzer italienischer Dichter errang Heyse verdienten Ruhm. In fünf Bänden hat er Übersetzungen und Studien über italienische Dichter seit der

Mitte des 18. Jahrhunderts herausgegeben. Der erste Band gibt Stücke von Parini, Alfieri, Monti, Foscolo und Manzoni; der zweite ist dem weltschmerzlichen Dichter Leopardi gewidmet, der dritte den drei Satirikern Giusti, Guadagnoli und Belli, die beiden letzten bringen Werke von den neueren italienischen Dichtern Carducci, de Amicis, Praga, Ada Negri u. a.

Der Dramatiker

Oft, ja mit Vorliebe, hat sich Paul Heyse auch als Dramatiker betätigt. Mit einer Ausdauer, der nicht immer Erfolg beschieden war, dramatisierte er die verschiedensten Stoffe alter und neuer Zeit. Im allgemeinen sind Heyses Dramen klare, kunstverständige, doch etwas nüchterne Stücke. Ihre Vorzüge liegen meist in den ersten Akten, die mit guten technischen Mitteln durchgeführt sind, aber es fehlt den Stücken die Kraft der Charakteristik und die sichere Führung der Handlung. Der Dichter, der schon als Novellist nur berichtend zu erzählen, nicht aber Gestalten plastisch darzustellen weiß, der Erzähler, der sorglos oft alle sachliche Motivierung des Geschehens mit unnachahmlicher Grazie verschmäht, der erklärte, daß er nur vornehme, „schöne Gestalten bilden könne, in die er ein wenig verliebt sei", konnte unmöglich die rechte Eignung zum Dramatiker besitzen. Auch die Neigung, stets eine Liebeshandlung in das Werk zu verflechten und diese überwiegen zu lassen, beeinflußte die Heyseschen Stücke in ungünstiger Weise. Nicht die Vorzüge Heyses, sondern gerade seine Schwächen als Novellist haben ihm als Dramatiker geschadet. Es findet sich unter Heyses Stücken viel Minderwertiges.

Heyse hat nicht bloß als Erzähler, er hat vor allem als Dramatiker zu viel produziert. Sein ganzes Schaffen leidet an einem Zuviel. Daß die Bühnen seine Werke nicht aufgeführt hätten, ist falsch. Von 70 Stücken Heyses sind vielleicht nur 12 nicht auf die Bühne gekommen. Dennoch hat sich kein einziges behauptet. Nicht in den Zeitverhältnissen, auch nicht so sehr im Dichterischen, sondern im Menschlichen lag der Grund. Heyse hatte, wie Julian Schmidt sagte, den Charakter und das Glück, im Leben das Widerwärtige vermeiden zu können. So gehorchte ihm das Gewaltsame, das Unlautere, das Widerwärtige auch nicht im Kunstwerk. Er gab seinen Bühnengeschöpfen die ruhige Vornehmheit des eigenen Wesens; er war in seinem Ich schon eine Verneinung des Dramatikers.

Sein erstes Drama Francesca von Rimini war aus Shakespeare geschöpft und eine leidenschaftliche Überspannung des Talentes. Kunstwerke von akademischem Adel der Form und des Geistes sind Die Sabinerinnen, Die Hochzeit auf dem Aventin, Alkibiades. In dem Revolutionsdrama Die Göttin der Vernunft ging Heyse über seine Kraft hinaus, es ist glatt und flach. Durch den Stoff hebt sich Elfriede hervor. Das bei vaterländischen Gelegenheiten früher gern gegebene Drama Colberg und der volkstümliche Hans Lange haben sich viele Jahre auf dem Spielplan behauptet. Hans Lange ist Heyses bestes Drama, ein gesundes Stück von kräftiger und sicherer Bewegung der Handlung. Bedeutend schwächer ist Colberg.

Zwei Spätdramen, Die Weisheit Salomos und die von der Zensur überflüssiger Weise verbotene Maria von Magdala, litten unter dem Überwiegen der Weiberhandlung und unter dem zeitlosen, kühlen, unpersönlichen Empfinden. In

dem Drama: Wahrheit wagte Heyse zur Zeit des Kampfes um die neue Dichtung einen Strauß mit dem Wahrheitsapostel Ibsen. Schönheit, das heißt hier Heysesche Gefälligkeit, steht über Ibsenscher Wahrheit. In Heyses Stück siegte natürlich die „Schönheit" über die „Wahrheit." Groß war die Wirkung der kleinen Tragödie Ehrenschulden. Auch nach diesen Werken hat Heyse zahlreiche Dramen, Novellen und Romane geschrieben. Für die Entwicklung der Literatur aber entbehrten sie jeder Notwendigkeit und jedes Einflusses auf die lebende Dichtung.

Theodor Storm

Storm nimmt eine Stellung zwischen Keller und Heyse ein. In ihm bewundern wir einen Meister der Stimmungs- und Erinnerungsnovelle; aber vor Heyse hat er das voraus, daß er fest im Boden seiner Heimat wurzelt. Storm ist nordfriesischen Stammes. Eigenschaften dieses Stammes sind Zähigkeit, innige Heimatliebe, Ernst, Freiheitsinn und Abgeschlossenheit gegen die Welt. Auch Storm besitzt diese Eigenschaften, aber in einem gemäßigten Grade, so daß er überall liebenswürdig bleibt. Der Trotz und die Größe Hebbels, seines holsteinischen Landsmanns, ist ihm fremd. In einem sinnigen Gemüt hat Storm die Wirkungen der Natur an der Nordseeküste Schleswig-Holsteins aufgenommen und schildert seine Heimat mit inniger Liebe: den grauen Strand, das eintönig brausende Meer, die baumlose Küstenebene mit ihren alten Städten; auf der Marsch weiden die Rinder, in der mehr nördlich sich ausbreitenden Geest wuchert das Heidekraut, da und dort erheben sich Hünengräber; das braune Moor liegt träumerisch und weltverloren da und in weiter Entfernung vom Strande rauscht der Wald. In den kleinen Küstenstädten und den einsamen Höfen am Deich ist die Dichtung Storms zu Hause; seine Menschen sind träumerische, resigniert zurückblickende Stimmungsmenschen. Unübertrefflich versteht der Dichter Menschenseele und Naturseele in ihren Abwechslungen darzustellen und zu verschmelzen.

In Husum in Schleswig wurde Theodor Storm 1817 geboren. Noch gehörte Schleswig-Holstein politisch zu Dänemark. Er stammte mütterlicherseits aus einem alteingesessenen Patriziergeschlecht namens Woldsen; der Vater, Sohn eines Erbpachtmüllers, war Advokat in Husum, ein zäher, eigensinniger, humorloser Mann; die Mutter war heiter und kunstliebend. Von Großmutters Lippen hörte er Märchen und Geschichten, auch seine Urgroßmutter, die Senatorin Feddersen, lebte noch, ein verkörpertes Stück Familiengeschichte. Die Eltern wohnten mit Großmutter und Urahne in einem alten Familienhause, das mit Andenken, Bildern, Möbeln und tausendfachem Raritätenkram gefüllt war. Auf seinen Entdeckungsreisen in Boden und Speicher gewann Storm jene Vorliebe für alte Häuser und stille Stuben, die so vielfach in seinen Schriften wiederkehrt. Erzogen wurde wenig an ihm, Zärtlichkeiten waren ihm fremd, doch die Luft in seinem Elternhaus war frisch und gesund. „Von Religion oder Christentum habe ich nie reden hören, ein einzelnes Mal gingen meine Mutter oder Großmutter wohl zur Kirche, oft war es nicht . . . ich habe durchaus keinen Glauben aus der Kindheit her . . . Ein nahes Verhältnis fand während meiner Jugendzeit zwischen mir und meinen Eltern nicht statt; ich entsinne mich nicht, daß ich derzeit jemals von ihnen umarmt oder gar geküßt worden. Wir im Norden gehen überhaupt nicht oft über den Händedruck hinaus . . . Ich wüßte nicht, daß bis zu meinem achtzehnten Lebensjahr irgend ein Mensch in specie Lehrer Einfluß auf mich geübt; dagegen habe ich durch Örtlichkeiten starke Eindrücke empfangen, durch die H e i d e, die damals noch zwischen Husum und einem Dorfe lag, wohin ich fast alle vierzehn Tage ging, durch den einsamen G a r t e n meiner Urgroßmutter, durch den mit alten Bildern bedeckten R i t t e r s a a l des Husumer Schlosses, auch durch die M a r s ch, die sich dicht an die Stadt

anschließt, und das **Meer**, namentlich den bei der Ebbe so großartig öden Strand der Nordsee. Gelernt habe ich niemals etwas Ordentliches, und auch das Arbeiten an sich habe ich erst als Poet gelernt. Das ist buchstäblich wahr. Mir fehlt ganz das Talent des Lernens." In der Prima hielt er Uhland noch für einen mittelalterlichen Minnesänger, außer einigen Gedichten Schillers und Körners hatte er nichts gelesen. Mit achtzehn Jahren lernte er Goethes Faust, Heine, Eichendorff, Brentano und Hoffmann kennen. 1835 kam er auf das Katharineum nach Lübeck, das Geibel gerade verlassen hatte.

1837 bezog Storm die Universität Kiel, um die Rechte zu studieren. Er setzte die Studien in Berlin fort, doch ohne viel geistigen Gewinn und kehrte dann nach Kiel zurück, wo er mit den beiden Brüdern Theodor und Tycho Mommsen, dem späteren römischen Geschichtsschreiber und dem späteren Altphilologen, Freundschaft schloß. Mit beiden Brüdern gab er sein erstes Liederbuch heraus (Liederbuch dreier Freunde 1843, darin 40 Gedichte von Storm).

Sein Lebenslauf schien sich friedlich vor ihm auszudehnen; mit 26 Jahren ward er Advokat in seiner Vaterstadt, schriftstellerischen Ehrgeiz hatte er damals nicht, und alles schien ein einziges Kleinstadtidyll zu werden.

1844 verlobte sich Storm mit einer schönen Verwandten Konstanze Esmarch. Storm, dessen Lieder und Novellen sich wie zarte grüne Gebilde ausnehmen, war im Verkehr mit seiner Braut von unerträglicher Schulmeisterei. Die Brautbriefe sind die pedantischsten der Welt. Storm forderte von seiner Erkorenen unbedingte Unterwürfigkeit. Die Zartfröhliche ertrug es. 1846 vermählte er sich. In das Haus der jungen Eheleute kam ein blutjunges Mädchen Dorothea Jensen, die den Dichter schon mit dreizehn Jahren geliebt hatte. Die Liebe Storms schwankte lange zwischen beiden. Dorothea und Konstanze haben der Liebeslyrik Storms das Gepräge gegeben. Von 1846 bis 1852 erstand der **Lyriker** Storm. Mehr als die Hälfte seiner lyrischen Gedichte fällt in diese Jahre. Erst als Dorothea das Haus verlassen, kam Ruhe und Frieden in Storms Ehe. Das Leben Storms wäre nun wohl in stillem Gleichmaß verflossen, wenn die politischen Ereignisse nicht eingegriffen hätten.

Da Storm mit seinem ganzen Wesen auf Seite der Schleswig-Holsteiner Freiheitskämpfer gestanden hatte, so wurde ihm nach der unglücklichen Schlacht bei Idstedt von den dänischen Behörden die Bestätigung der Advokatur 1852 versagt. Notgedrungen suchte er im preußischen Rechtsdienst Anstellung und übersiedelte mit seiner Familie 1853 nach Potsdam. Mit altgermanischem Heimweh fühlte er sich da im „Elend", obschon er im Kuglerschen Kreise (F. Mendelssohn, der alte Eichendorff, Heyse, Fontane, Geibel, Menzel, Eggers) aufgenommen wurde. In Potsdam, dem großen Militärkasino, vermochte er keine Wurzeln zu schlagen. „Theodor Storm hat das Preußentum jener Jahre gehaßt und mehr als einmal diesem Haß in Vers wie Prosa Ausdruck gegeben, genau so rücksichtslos dabei des eignen Wohlseins vergessend, wie er es den Dänen gegenüber in der Heimat getan hatte." „In allen Jahren, die ich in der Fremde lebte", sagt Storm selbst, „war immer das Brausen des heimatlichen Meeres an mein inneres Ohr gedrungen, und oft war ich von Sehnsucht ergriffen worden wie nach dem Wiegenliede, womit einst die Mutter das Tosen der Welt von ihrem Kinde fern gehalten hatte." „Gegen Abend aus dem Garten übers Feld gehen und mit dieser friedlichen Stimmung in meine stille Häuslichkeit und zum brausenden Teekessel zurückkehren, das ist es, was ich im Innersten bedarf."

1856 kam er als Kreisrichter nach Heiligenstadt auf dem Eichsfeld. Es war eine kleine katholische Landstadt, noch mit Mauern umgeben und mit Toren, die abends geschlossen wurden. Hier hatte Storm nicht so viel Arbeit, hier fand er Musik und bescheidene Geselligkeit, hier floß bald eine Novelle nach der anderen aus seiner Feder. Hier ward Storm zu **dem** Novellisten, als der er im Gedächtnis der Menschen fortlebt. Allerdings fehlten auch hier die „silbernen Schwingen". Der Dichter mußte sich sehr einschränken. Um Feuerung zu sparen, verzichtete er jahrelang im Winter auf ein eigenes Studierzimmer und arbeitete in der Wohnstube. In dieser kleinen Welt, von Kindern umringt, gelangen ihm gleichwohl eine Reihe der herrlichsten Novellen.

Nach der Befreiung Schleswig-Holsteins verließ er 1864 Heiligenstadt und kehrte in die Heimat als Landvogt von Husum zurück. Ein Jahr darauf begrub er Konstanze. „Einsamkeit und das quälende Rätsel des Todes sind die beiden furchtbaren Dinge, mit denen ich jetzt den stillen unablässigen Kampf aufgenommen habe." Ein Jahr nach Konstanzes Tod heiratete er

Dorothea Jensen, die ihn einst geliebt hatte und die nun 37 Jahre alt war. Das Merkwürdige war, daß Storm, der einst in Leidenschaft für „Do" erglüht war, für die zweite Frau zunächst nichts mehr empfand. Er hing jetzt ganz und gar in Gedanken an Konstanze. Do ward schwermütig; aber schließlich kam mit ihrer weiblichen Milde und grenzenlosen Hingebung neue Freude in sein Leben. In der Novelle Viola tricolor hat Storm viel Eigenes geschildert. Seit 1875 stieg seine dichterische Produktion. 1880 trat der Dreiundsechzigjährige in Ruhestand, 1881 übersiedelte er nach dem Dorfe Hademarschen, wo er sich sein schmuckloses Heim erbaut hatte. Sein siebzigster Geburtstag traf ihn schon gebrochen. 1888 starb er und wurde in der Familiengruft zu St. Jürgen in Husum bestattet.

Gedichte: Liederbuch dreier Freunde 1843. Gedichte 1852.
Lyrische Novellen der ersten Husumer Zeit: Marthe und ihre Uhr 1847. Im Saal 1848. Immensee, Posthuma 1849. Ein grünes Blatt 1850.
Novellen aus den Potsdamer Jahren (nur drei): Im Sonnenschein. Angelika. Wenn die Äpfel reif sind.
Novellen der Heiligenstädter Jahre (elf vollendet): Auf dem Staatshof 1858. Späte Rosen 1859. Im Schloß 1861. Auf der Universität 1862. Von jenseit des Meeres 1864.
Novellen der zweiten Husumer Zeit (siebzehn): In St. Jürgen. 1867. Beim Vetter Christian 1872. Pole Poppenspäler 1873. Viola tricolor 1875. Aquis submersus 1876. Carsten Curator 1877.
Novellen der Hademarscher Zeit (elf): Der Herr Etatsrat 1881. Hans und Heinz Kirch 1882. Ein Fest auf Haderslevhuus 1885. Der Schimmelreiter 1888.
Märchen: Geschichten aus der Tonne (Die Regentrude, Der Spiegel des Cyprianus, Bulemanns Haus). Der kleine Häwelmann. Hinzelmeier.
Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius 1869.
Lyrische Gedichte 1852, 3. B.: Oktoberlied (Der Nebel steigt, es fällt das Laub). Die Stadt (Am grauen Strand, am grauen Meer), Elisabet (Meine Mutter hat's gewollt, den andern ich nehmen sollt'), Lied des Harfenmädchens (Heute, nur heute bin ich so schön), Die Nachtigall (Das macht, es hat die Nachtigall die ganze Nacht gesungen), Die Zeit ist hin, O süßes Nichtstun, Wer je gelebt in Liebesarmen, Eine Frühlingsnacht (Im Zimmer drinnen ist's so schwül), Abseits (Es ist so still, die Heide liegt); Zur Nacht (Vorbei der Tag); Trost (Es komme, was da kommen mag, So lang du lebest, ist es Tag); O bleibe treu den Toten, die lebend du betrübt. — In Bulemanns Haus; Von Katzen.
Politische Gedichte: Gräber an der Küste. Gräber in Schleswig.
Briefe in die Heimat aus den Jahren 1853 bis 1864. — Briefe an Konstanze. — Briefwechsel mit Friedrich Eggers, mit Mörike, Keller, Heyse u. a.

Die Lyrik Storms

Storm geht von der Natur aus, aber nicht, wie er sie unmittelbar geschaut hat, sondern wie sie ihm in der Erinnerung erscheint. Die Dinge bekommen schon dadurch, daß sie in der Vergangenheit liegen und durch die Erinnerung beseelt werden, etwas, das sie dem Alltag entrückt. Es ist ein Kultus der Vergangenheit, dem Storm huldigt. Ohne Frage liegt in dieser Art der Betrachtung ein Stück Romantik, aber sie ist eigenartig durch die Kraft des Gemütes erfaßt und vor allem durch die Einwirkung der Heimat befestigt. Aus Storms Lebensgeschichte können wir die literarischen Eindrücke zusammenstellen, unter denen er aufgewachsen ist: es waren Uhlands und Heines Lieder, Goethes Lyrik, Eichendorffs Werke, Stifters Studien und Mörikes Gedichte. Mörike war Storm aufs nächste verwandt; beide verband auch persönliche Freundschaft. Das Wesen von Storms Poesie liegt vornehmlich in seiner Lyrik ausgesprochen, mag die Zahl seiner Gedichte auch klein sein. Er selbst legte anfangs geringeren Wert auf seine Verse als auf seine Prosa; aber je älter er wurde, desto höher schätzte er den Vers. „Von allem, was an

Leidenschaftlichem und Herbem, an Charakter und Humor in mir ist, ging die Spur meist nur in die Gedichte hinein.“ So sind denn alle Lieder auf das Gemüt gegründet. Sorgfällig pflegte Storm alles auszuschließen, was ihm nicht genügte. Er besitzt als Lyriker Vorzüge, wie sie außer ihm nur wenige andere wie Goethe, Uhland, Mörike und Eichendorff aufweisen: die Verschmelzung von innerer Empfindung und poetischem Bild, die Tiefe des Gefühls und die volle Ursprünglichkeit, den reinen Klang der Sprache und die edle rhythmische Bewegung. Kein Gedicht ist „gemacht“, sondern jedes ist voll empfunden. Es fehlt alles Pathos, alle Deklamation, alle bloße Redensartlichkeit; es fehlt die Reflexion, die bei so vielen Dichtern der Tod aller echten Lyrik ist. Storm spricht sich über Lyrik selber so aus:

> „Wie ich in der Musik hören und empfinden, in den bildenden Künsten schauen und empfinden will, so will ich in der Poesie womöglich alles drei zugleich. Von einem Kunstwerk will ich, wie vom Leben selbst, unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden; am vollendetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht. Der bedeutendste Gedankengehalt aber, und sei er in den wohlgebautesten Versen eingeschlossen, hat in der Poesie keine Berechtigung und wird als toter Schatz am Wege liegen bleiben, wenn er nicht zuvor durch das Gemüt und die Fantasie des Dichters seinen Weg genommen und dort Wärme und Farbe und womöglich körperliche Gestalt gewonnen hat . . . In seiner Wirkung soll das lyrische Gedicht Offenbarung und Erlösung zugleich sein.“

Die Blütezeit der Stormschen Lyrik waren die Jahre 1846 bis 1852. Aus der Doppelliebe zu Konstanze und Dorothea entstanden seine höchsten und schönsten Gedichte, der Zyklus Konstanze (Wer je gelebt in Liebesarmen bis zu den Abschiedsliedern) und der Zyklus Dorothea (Noch einmal bis zu dem Gedicht: Wohl fühl ich, wie das Leben rinnt).

Ihre tiefste Wirkung erreichte die Stormsche Lyrik in jenen dämmerdunklen Stücken, in denen er einsam, schmerzversunken, um die Toten klagte, oder in denen er der grauen Stadt am Meer, der Heide, dem umbuschten Pfad ihr Stimmungsgeheimnis ablauschte, doch darf man darüber nicht vergessen, daß er in seiner politischen Lyrik auch kräftige Töne vernehmen läßt und daß er bei aller Richtung auf das Träumerische und Zarte doch nie in das Weichliche und Empfindungsselige versinkt: ein Naturlaut starker Innigkeit durchdringt sein ganzes Dichten.

Storm als Novellendichter

Aus Storms Lyrik erwuchs seine Novellistik. Der Dichter gehört zu den bedeutendsten Novellisten seiner Generation. Die ersten Novellen Storms waren lyrische Stimmungsnovellen. Es geschieht äußerlich wenig in all den Novellen; die inneren Erlebnisse überwiegen die äußeren Geschehnisse. Aus seiner Lebensgeschichte wissen wir, wie starke Eindrücke er von dem alten Familienhaus mit seinen Andenken und Bildern empfangen hat. Ohne jede antiquarische Künstelei weiß er Urgroßvaters blühenden Garten mit seinen Taxusgängen so gut wie Großmutters Mädchenstube oder die Staatszimmer mit ihrem zierlichen Rokoko heraufzuzaubern. Mit Vorliebe schilderte er den sinkenden Tag, die Dämmerung, das milde Mondlicht, das sich über die schweigende Erde ergießt. Hauptmotive sind unglückliche Liebe und Vereinsamung im Alter. „Storms Technik führt in

die Abendstunden des Tages wie des Lebens." Dazu paßt die vom Dichter geliebte Erinnerungsgeschichte und Resignationsnovelle in besonderer Weise. Die Personen, von denen etwas erzählt wird, überkommt eine eigentümliche Stimmung des Sicherinnerns; es drängt sie, auszusprechen, was sie erlebt haben, und so geben sie einer schmerzlichen Sehnsucht nach einem Glück, das verloren ist, Ausdruck. Ein alter Mann, eine alte Frau erinnern sich des Glücks in der Vergangenheit. Dabei werden in der Erzählung größere Zeiträume übergangen, nur einzelne Ereignisse werden hervorgehoben, Bild an Bild gleitet an uns vorüber, wir sehen nicht die Menschen oder die Dinge selbst, sondern wir sehen sie in der Spiegelung, wie sie dem Geiste des sich Erinnernden erscheinen. Darin liegt ein Nachklang der romantischen Dichtweise Eichendorffs. In dieser Art ist Storms erste, in mancher Hinsicht berühmteste, aber keineswegs beste Novelle I m m e n s e e geschrieben; die Zeichnung ist blaß; die Figuren stehen in Halbdunkel, sie bleiben in räumlicher und zeitlicher Ferne; in balladenähnlicher Weise wird alles nur angedeutet:

> Reinhard und Elisabet sind als frohe Kinder zusammen aufgewachsen. Reinhard geht auf die Universität. Vorher tauscht er mit Elisabet ein Verlöbnis aus. In zwei Jahren will er um sie freien. Noch ehe diese um sind, reicht Elisabet dem Besitzer eines Gutes am Immensee, Erich, die Hand. Nach Jahren besucht Reinhard die beiden. „Meine Mutter hat es gewollt, den andern ich nehmen sollt." Heimlich entfernt sich Reinhard vom Immensee; er weiß, er wird Elisabet niemals wiedersehen. Einsam und unvermählt altert er und denkt vergangener Zeiten.

Ähnlich wie Immensee sind: Auf dem Staatshof, Waldwinkel, Ein stiller Musikant. In späterer Zeit wollte Storm selbst nicht mehr viel von dem Erstlingswerke wissen, dem er seinen frühesten Ruhm verdankte.

Wäre er ein kleineres Talent, er wäre hier stehen geblieben. Aber er entwickelte sich allmählich zu größerer Festigkeit in den Umrissen seiner Gestalten, zu einer realistischeren Durchführung und Motivierung, zu leidenschaftlicherem Ausdruck der Liebe, doch erhielt er sich die schönen Grundtöne seiner Poesie: den Hang zur Heimat, die Vorliebe für ihre eigenartige Natur, die Erinnerung an verschwundenes Glück, den Traum, die sanfte Verklärung des Todes. Mörike, Storms Freund, durfte daher an ihm die reine, echt dichterische Luft rühmen, die feine edle Zeichnung der Gestalten, die ungeschminkte Schönheit der Darstellung und die Neigung zum Stilleben. Allmählich wandelte sich der Charakter von Storms Poesie noch mehr zum Ernsten, Schweren, Fantastischen. Zwischen 1876 und 1879 entstanden altertümliche, oft im Chronikenstil gehaltene Novellen. Hier ist die Höhe seiner Novellistik. Die schönsten Novellen aus seiner m i t t l e r e n P e r i o d e sind: Psyche (eine feine Künstlergeschichte), Pole Poppenspäler (eine Kindergeschichte) und die drei folgenden:

> I m S c h l o ß: Die Geschichte eines Hauslehrers, der das adlige Schloßfräulein liebt, die erst einen anderen heiratet, die sich aber dann zu dem Jugendgeliebten bekennt. „Liebe ist nichts als die Angst des sterblichen Menschen vor dem Alleinsein."
>
> Viola tricolor (Stiefmütterchen): Die Geschichte der schönen jungen Stiefmutter, die im Herzen des Mannes mit dem Schatten der geliebten ersten Frau zu kämpfen hat, und im Herzen des Kindes mit der Erinnerung an die verstorbene Mutter. Aus schwerer Krankheit genesen, überwindet sie den Schatten und nennt Mann und Kind endlich ihr eigen. Ein aus dem Leben des Dichters erwachsenes Werk.

Aquis submersus incuria servi, in den Wassern versunken durch des Dieners Fahrlässigkeit — diese Aufschrift las nach Erich Schmidts Mitteilung Storm in einer Dorfkirche auf dem Bild eines toten, mit einer Nelke geschmückten Knaben, neben dem das Bildnis eines Geistlichen hing. In des Dichters Fantasie wird der Diener zum Vater des Knaben; aus der Schuld entspringt ein Motiv nach dem andern, und mit der meisterhaft geübten Kunst der zerstückelnden Mitteilung erzählt der Dichter die unsagbar traurige Geschichte von den zwei Menschen, die nicht zusammenkommen konnten, weil menschliche Satzung, Standesübung, gemeine Schlauheit es nicht wollten.

Von der Kunstform der Novelle — zu einem Roman ließ sich Storm nie überreden — hatte er eine hohe Auffassung: „Die heutige Novelle ist die Schwester des Dramas und die strengste Form der Kunstdichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus sich das Ganze organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst."

Zu voller Höhe erhob sich Storm in seinen letzten Novellen nach 1881. Sie nahmen eine immer stärkere Wendung zum Realistischen. Hier berührte sich Storms Dichtung mit Strömungen der fünften Generation.

Hans und Heinz Kirch ist eine Chronik von Vater und Sohn. Der Sohn, von dem ehrgeizigen und geizigen Vater verstoßen, geht zur See. Den unfrankierten Brief des Sohnes, der nach Jahren eintrifft, läßt der Vater zurückgehen. Der Sohn gilt als verschollen. Nach vielen Jahren durcheilt das Städtchen das Gerücht, Heinz Kirch sei in Hamburg. Der Vater holt ihn zurück; etwas Wüstes liegt in dem Ankömmling, Vater und Schwestern zweifeln, ob er es sei. Heinz findet seine Jugendgeliebte Wieb (es ist Storms schönste Gestalt) verwahrlost und für ihn verloren; er geht zum zweitenmal und für immer in die Welt.

Der Schimmelreiter beschreibt anschaulich das Deichwesen der Nordseeküste. Hauke Heien, der Sohn eines kleinen Besitzers, rechnet schon als Kind mit großer Vorliebe und baut danach Deichmodelle. Er arbeitet als Knecht bei dem Deichgrafen Jede Volkerts, gewinnt die Liebe von dessen Tochter Elke und heiratet sie nach dem Tode ihres Vaters. Hauke wird endlich selbst Deichgraf und baut einen neuen großen Deich, den Hauken Heiendeich. Unermüdlich, bei Regen und Sturm, reitet er draußen mit seinem Schimmel, wo gearbeitet wird. Bei einer Hochflut geht er selbst mit Weib und Kind unter; sein Deich aber bleibt bestehen.

An diesem Werk können wir sehen, wie sich Theodor Storm von der Andacht zum Kleinen, von der Schmerzensseligkeit und Resignation seiner Anfänge zu männlicher Kraft und herber Größe zu erheben gewußt hat. Als Lyriker war Storm für Liliencron und Falke, als Novellist für Jensen und Hesse von Bedeutung.

Josef Scheffel

Derjenige Dichter, der von den jüngeren Talenten den größten Ruhm erwarb, ist Josef Scheffel. Wohl flüchtete er vor den großen Aufgaben seiner Zeit in die Vergangenheit; wohl wollte er ergötzen, zerstreuen und behaglich wirken; aber es wäre verfehlt, ihn zu den Kleinmeistern, zu Kinkel, Bodenstedt und Redwitz zu zählen. Er fand für den vorhandenen episch-lyrischen Ton eine überraschend kräftige realistische Ausdrucksweise; er schilderte Menschen statt verblaßter Schablonenfiguren; er gab wirklich geschaute Landschaftsbilder statt verschwommener

Idyllen. Daher blickt Scheffels Dichtung trotz ihrer vielfach altertümelnden Art und Weise nicht wie die Dichtung der Redwitz und Kinkel in die Vergangenheit, sondern vorwärts zu schlichterer und echterer Kunstbehandlung. Beklagenswert ist, daß Scheffel eigentlich keine innere Entwicklung durchgemacht hat und daß sein Schaffen frühzeitig ins Stocken geraten ist.

Josef Scheffel (erst später bevorzugte er seinen zweiten, vornehmer klingenden Vornamen Viktor) wurde 1826 in Karlsruhe geboren. Es floß in ihm alemannisches Blut. Sein Urgroßonkel war Abt, sein Großvater Magnus Oberschaffner der Benediktinerabtei Gengenbach im Kinzigtal gewesen. Der Vater Philipp Jakob war Ingenieuroffizier und hatte als Wasserbaudirektor die Korrektion des Rheines geleitet; er war ernst, gediegen, in seinem Auftreten gemessen und militärisch. Die Mutter hieß Josefine Krederer, sie war froh und fantasievoll. Durch alte Familienüberlieferung besaß Josef Beziehungen zu Säkkingen, Hohentwiel und Sankt Gallen. Eine jüngere Schwester Maria wuchs mit Josef heran und tummelte sich mit ihm in dem schönen Garten des Elternhauses in der Stephanienstraße zu Karlsruhe. Die Lektüre, die für Josef von Bedeutung war und die sich auch in seinen späteren Dichtungen widerspiegelt, bestand in mancherlei Werken lyrischer und epischer Art: in Eichendorffs Taugenichts, Wilhelm Müllers Liedern eines reisenden Waldhornisten, in Brentanos Lied von der Ankunft eines Studenten in Heidelberg, in Walter Scotts und Wilhelm Hauffs geschichtlichen Romanen und Hauffs Fantasien im Bremer Ratskeller. Früh zeigten sich bei Josef Regungen malerischen Talentes, doch bestimmte ihn der Vater zur Laufbahn eines Juristen. Scheffel studierte von 1844 bis 1847, das erste Jahr in München, das zweite in Heidelberg, das dritte in Berlin, das vierte wiederum in Heidelberg. In München kam er in Berührung mit Kaulbach und Moritz von Schwind und atmete ganz und gar in der Atmosphäre der bildenden Kunst. Am glücklichsten war für ihn die Zeit in Heidelberg, da gab er sich dem frohen Studentenleben hin, trat in die Burschenschaft ein, unternahm Wanderschaften und schwärmte. Mehr zufällig entstanden damals seine ersten Studentenlieder, Bummellieder, wie er sie selbst nannte. Der Gedanke, Dichter zu werden, lag ihm noch gänzlich fern. Fleißig und durchaus nicht unwillig hatte Josef Rechtswissenschaft studiert.

Von 1850 bis 1851 arbeitete er als Amtsrevisor in Säkkingen, einer einsamen Waldstadt am Oberrhein. Das freiherrlich von Schönausche Schlößchen, die Sandbank im Rhein, die überdachte alte Holzbrücke, der Pavillon, dessen Wände Fresken schmückten, die dunklen Waldberge ringsum machten auf ihn einen anheimelnden Eindruck. Zwei Jahre praktizierte er dort und ward mit Land und Leuten, zumal mit den Hauensteiner Bauern wohl vertraut. Von Säkkingen ward er nach Bruchsal versetzt. „Bruchsal ist eine langweilige Seestadt, und Sekretär am Hofgericht ist eine langweilige soziale Position. Die ganze lebensfrische Anschauung der Dinge wird durch dieses ewige Aktenlesen, durch diese Hantierung mit Tinte und Feder demoralisiert. Ich halt's nicht mehr lange aus." Sein Drang zur bildenden Kunst erwachte stärker als je, und er erhielt vom Vater endlich die Erlaubnis, sich zum Maler auszubilden.

Voll kühner Hoffnungen trat Scheffel 1852 die Reise nach Rom an, glücklich darüber, endlich den verhaßten Zwang des Amtes abgeschüttelt zu haben. Er studierte in Rom bei Ernst Willers und malte mit ihm Landschaften im Albaner- und Sabinergebirge, besonders bei Olevano. „Vergnüglich bin ich umhergezogen mit dem Häuflein deutscher Maler in Berg und Tal, entzückt von der wundersamen Schönheit des Landes Italia." Aber allmählich erkannte er die Schranken seiner Begabung und merkte, daß er zu alt geworden sei, die „Kunst" zu erlernen. Die Genossen sagten ihm, daß in ihm mehr das Zeug zu einem Dichter als zu einem Maler stecke. „Ich merke wohl", sagte er zu dem Kunsthistoriker Engerth, „euch allen gefallen meine Geschichten mehr als meine Zeichnungen. Und das tut mir sehr, sehr weh. Denn was soll aus mir werden als ein Maler?" „Ein Dichter", erwiderte Engerth. Er hörte ihn blaß und stumm an, dann winkte er dem Freund einen Gruß zu und verließ ihn. In Rom und auf Capri entstand einige Zeit später der Schwarzwaldsang Der Trompeter von Säkkingen. Heyse, in Sorrent mit der Dichtung seiner Novelle L'Arrabiata beschäftigt, kam nach Capri, und die beiden jungen Dichter verbrachten in der Künstlerherberge Rosa magra frohe Tage.

1853 kehrte Scheffel nach Karlsruhe zurück. Müde, matt und unerquickt von der Heimat und ihren Zuständen saß er in seiner alten Dachstube und ruhte sich aus. „Ich war wenigstens ein Jahr glücklich und werde mich damit trösten.“ Er dachte sich in Heidelberg auf die Dozentenlaufbahn vorzubereiten. Aus den gelehrten Studien erwuchs 1854 der Roman Ekkehard. In Heidelberg verkehrte Scheffel in dem „Engeren“, einem geistvollen und lustigen Kreise, dem Gelehrte und Künstler angehörten.

Vom Jahre 1856 nahm, was viele Bewunderer Scheffels gar nicht wissen, das scheinbar so glückliche Leben eine Wendung zum Tragischen. Ein neuer Roman Tizian gelangte nicht über den Entwurf hinaus. Scheffel erkrankte an Gehirnhautentzündung und versank in tiefe Schwermut. Eine Zeitlang finden wir ihn in München, wo Geibel, Heyse, Bodenstedt und andere lebten, deren Schaffen dem seinigen verwandt war. Dort in München starb 1857 Scheffels Lieblingsschwester Maria. An ihr verlor er seine Freundin, Ratgeberin, seine Kameradin und seinen Schutzengel. Scheffel kehrte nach der Heimat zurück, „mit der Trübsal kämpfend wie König Saul.“ Die kleine Erzählung Hugideo entstand damals als Totenopfer des trauernden Bruders. Einer Einladung des Großherzogs Karl Alexander von Weimar folgend, besuchte Scheffel die neuerstandene, von Schwind mit herrlichen Fresken geschmückte Wartburg. Er plante einen großen Wartburgroman. Landschaftsschilderungen und sorgsame Urkundenforschung sollten sich in diesem Werk vereinigen. Zwei Jahre 1857 bis 1859 arbeitete Scheffel in Donaueschingen in der durch ihre Handschriften berühmten Bibliothek des Fürsten von Fürstenberg. Dann trieb ihn eine innere Unruhe fort. Er unternahm Wanderungen und Studien, um in seinem geplanten Roman etwas „Wartburgmäßiges“ zustande zu bringen.

Aber schon 1859 war seine Kraft als Poet gebrochen. Scheffel erkannte die Unmöglichkeit, den Roman zu vollenden. Es entwickelte sich ein Gemütsleiden, das sich bis zu vorübergehender Trübung des Geistes steigerte. Auch Scheffels Ehe schlug unglücklich aus. Irgend einen neuen Plan auszuführen, gelang ihm nicht mehr; nur auf Wanderungen entstanden noch Gedichte. Scheffel lebte teils in Karlsruhe, teils in Radolfzell am Bodensee (Untersee), wo er sich einen Landsitz gegründet hatte. Sein fünfzigster Geburtstag brachte ihm die Verleihung des Adelstitels. Scheffel war zwischen 1870 und 1880 der gelesenste deutsche Dichter. Man berechnete, daß auf je hundert Deutsche ein Band Scheffel käme. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens war durch Krankheit getrübt. In Karlsruhe starb Scheffel sechzigjährig 1886. „Dem Armen war es auch noch nach dem Tode beschieden“, schrieb der berühmte Mediziner Kußmaul dem Biographen Scheffels Joh. Prölß, „daß öffentliche Richter, die mit dem Urteil leicht fertig sind, all sein Mißgeschick als selbstverschuldet verkünden und auf Trunksucht zurückführen. Sie haben recht, wenn Sie einen solchen Spruch als gewissenlos zurückweisen.“

Epische Dichtung: Der Trompeter von Säkkingen, ein Sang vom Oberrhein 1854.
Roman: Ekkehard, ein Roman aus dem 10. Jahrhundert 1857.
Novellen: Juniperus 1868. Hugideo 1884.
Gedichtsammlungen: Gaudeamus, entstanden 1855, erschienen 1868. — Frau Aventiure, Lieder aus der Zeit Heinrichs von Ofterdingen, entstanden 1855, erschienen 1868. — Bergpsalmen, entstanden 1860, erschienen 1870.
Einzelne Gedichte: Altheidelberg, du feine. Es ist im Leben häßlich eingerichtet. Als die Römer frech geworden. Berggipfel erglühen. Das ist der Zwerg Perkeo. Jetzt weicht, jetzt flieht. Es rauscht in den Schachtelhalmen. Letzte Hose. Im schwarzen Walfisch zu Askalon. In luftigen Trinkkemenaten. Die Schweden in Rippoldsau.
Entwürfe zu zwei großen Romanen: zu Tizian und zu dem Wartburgroman, auch Viola oder Sängerkrieg auf der Wartburg genannt.
Aus dem Nachlaß: Fünf Dichtungen 1887. Gedichte aus dem Nachlaß 1888. Aus Heimat und Fremde (Lieder und Gedichte) 1891. Nachgelassene Dichtungen, Gesamtausgabe 1908.
Briefe an Schweizer Freunde, an Karl Schwanitz u. a.

Auf eine mehr malerischen als dichterischen Arbeiten gewidmete Vorbereitungszeit 1851 bis 1853 folgte bei Scheffel eine kurze, aber reiche Schaffensperiode von 1854 bis 1860, in der alle seine Werke entstanden, auch wenn er diese

erst viele Jahre später veröffentlichte. Nach dieser Zeit hat er so gut wie nichts mehr hervorgebracht. Seine Dichtung ist ohne Sturm und Drang und ohne Problematik. Die vollständige Entwicklungsgeschichte des Dichters läßt sich heute noch nicht schreiben. Sein Nachlaß enthält zahlreiche Notizen und Entwürfe, die bisher unveröffentlicht geblieben sind. Allerdings ist die jedes Augenmaß entbehrende Art, wie Scheffels Leben und Dichten bisher zumeist dargestellt worden ist, nicht der rechte Weg, zu einem wirklichen Verständnis zu führen.

Das Charakteristische bei Scheffel ist die Verbindung von gelehrten Studien und dichterischem Schaffen. Wir finden das Gleiche bei Felix Dahn und Georg Ebers. Dennoch ist es ganz verkehrt, diese Dichter mit Scheffel zusammenzuwerfen. Scheffel hat innerlich mit ihnen nicht das mindeste gemein. Scheffel war eine Eigennatur: weltfreudig, sprachgewaltig, voller Liebe zur Wahrheit, männlich und humorvoll, während Dahn bei aller Begeisterung doch das Opernhafte nie verleugnen kann, Ebers, Baumbach, Wolff aber bloße Macher, keine Gestalter sind. Scheffel bedurfte wohl der gewissenhaftesten Forschung auf kulturgeschichtlichem und volkskundlichem Gebiet, ehe er an das Schaffen gehen konnte. Meist scheiterten seine Pläne schon an der weitschichtigen Vorbereitung und an der Zweifelsucht. Kam er aber zum Schaffen, dann stellte er nicht die tote Vergangenheit dar, sondern das frischeste Leben, dann schuf er in Lied und Roman Gestalten wie Fludribus, Perkeo, Praxedis, Ekkehard u. a., die sich für immer einprägen. In seinen Briefen erkennt man erst die Urwüchsigkeit von Scheffels Persönlichkeit.

Scheffels epische Hauptwerke sind beide in der künstlerischen Form nicht gelungen. In beiden ist der Anfang besser als der Schluß, in beiden Werken flaut die Dichtung gegen das Ende hin auffallend ab. Der Trompeter ist in jeder Hinsicht das schwächere Werk. Er ist auch in der Form unselbständig. Deutlich ist die Verwandtschaft mit den um 1850 beliebten episch-lyrischen Dichtungen der Modetalente Kinkel (Otto der Schütz), Redwitz (Amaranth) zu erkennen: Das Durchflechten der Liebesgeschichte mit „lyrischen Blumen" oder mit Liederzyklen, in denen der Held und die Heldin tagebuchmäßig von ihren Gefühlen Rechenschaft geben. Auch das Liebespaar Maria und Werner ist durchaus im Geist der Düsseldorfer Malerei gehalten. Stammten diese Elemente aus der modischen Neuromantik, so waren wiederum die redend eingeführten Ströme, die Erdgeister, ja auch der Kater Hiddigeigei von der alten Romantik herzuleiten. Das eigentlich Scheffelsche in der Dichtung ist die widerborstige Sprache, ist die Haltung des Ganzen, ist der humorvolle realistische Ton, der herausklingt. Der Schluß ist trocken; die letzten Gesänge des Trompeters sehen aus, als ob sie eine fremde Hand angefügt hätte. Das kleine Epos spielt in der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege, in der Barockzeit. Es knüpft an die Inschrift eines Grabdenkmals und an eine Ortssage in Säkkingen an. Immermanns Tulifäntchen lieferte das sprachliche Vorbild.

Der junge Student der Rechte Werner Kirchhofer, der der Pfalzgräfin vom Rhein in einem Lied seine Liebe gestanden hat und deshalb von der Heidelberger Universität relegiert worden ist, hängt die Rechtswissenschaft an den Nagel. Von Heidelberg reitet er südlich nach Säkkingen, mit der geliebten Trompete als einziger Begleiterin. Er bringt dem schönen Edelfräulein Margarete von Schönau vor dem

Schloß zu Säkkingen ein Trompetenständchen und wird von dem Vater, dem alten Freiherrn, als Musikus in Dienst genommen. Werner gewinnt bald die Liebe Margaretens. Mutig hilft Werner das alte Schloß gegen die aufständischen Hauensteiner Bauern verteidigen. Margarete pflegt den Verwundeten, doch als dieser bei dem alten Freiherrn um die Hand der Tochter anhält, wird er abgewiesen. Er sattelt sein Roß und reitet weiter nach Süden, nach Wälschland. Fünf Jahre vergehen. Werner ist Kapellmeister des Papstes in Rom geworden. Dort finden sich durch einen Zufall die Liebenden wieder. Der Papst erfährt von der treuen Liebe der beiden und ist bereit zu helfen. Er erhebt Werner, um den Standesunterschied auszugleichen, zum Marchese und legt die Hände der Liebenden zusammen.

Bedeutender war der Roman Ekkehard. Es ist ein reichgestaltiges fesselndes Werk; in der Reihe unserer geschichtlichen Romane einer der besten. Das Kulturbild aus dem 10. Jahrhundert ist mit größter Kenntnis der Sittengeschichte, der Rechtsverhältnisse und der alten Urkunden gezeichnet, aber das wissenschaftliche Material ist in lebendige poetische Anschauung verwandelt und mit tiefer Empfindung behandelt. Geschichte, Sage und Dichtung sind von Scheffel niemals schöner verwoben worden als hier. Man empfindet den Hauch des Vaterländischen und sieht die Gestalten scharf und hell vor sich. Wieder bewährt Scheffel die Meisterschaft in der Schilderung von Örtlichkeiten und in der für die Zeit neuen Verwertung volkskundlicher Studien. Auch in dem Roman Ekkehard sind manche Figuren, z. B. die der Waldfrau romantisch; der alte, in der Verborgenheit lebende Kaiser, der die Hunnenschlacht entscheidet, ist eine Figur von Walter Scott. Der Schlußteil, das Waltarilied, ist, trotz aller Meisterschaft der Übersetzung, doch nur mechanisch an die Dichtung angefügt. Die Anregung zu dem Werk boten die lateinischen Chroniken von St. Gallen in den Monumenta Germaniae. Der Roman setzte sich nur langsam durch. Es dauerte 15 Jahre, ehe er seine große Beliebtheit errang.

Die verwitwete Herzogin Hadwig in Schwaben erbittet sich als lateinischen Lehrer und zur Einführung in die Lektüre des Virgil den schönen, jungen Klosterpförtner Ekkehard vom Abt des Benediktinerklosters St. Gallen in der Schweiz. Ekkehard, fromm, träumerisch, weltfremd, des Frauenherzens unkundig, zieht auf den Hohentwiel, den Sitz der Herzogin unfern vom Bodensee. Er ahnt nichts von der geheimen Liebe, mit der Herzogin Hadwig ihn betrachtet. Ehrlich fromm und einfältig, verletzt Ekkehard ihren Stolz. Allmählich aber gerät sein Blut in Wallung. Er hält sich wacker wie ein Mann bei dem Einfall der Ungarn. Die Empfindungen der Herzogin erkalten in demselben Maße, in dem die verlangende Neigung bei Ekkehard wächst. In der Kapelle der Burg gesteht er ihr stürmisch seine Liebe. Es ist zu spät, — und die Szene hat Zeugen. Ekkehard wird eingekerkert, er flieht mit Hilfe der Kammerzofe Praxedis und lebt in tiefer Einsamkeit als Bergbruder am hohen Säntis. Da läutert er sich, da findet sein Herz Ruhe. In der großartigen Natur dichtet er das Waltarilied. Er sendet es der Herzogin, als er, am Hohentwiel vorbeiziehend, gen Norden wandert zum Hofe des Kaisers.

Nach Vollendung des Ekkehard dachte Scheffel ein neues Werk in derselben Art zu schreiben. Es ist ihm nicht gelungen. Er verlor sich in gelehrte Forschungen, fand keinen inneren Bezug zum Stoff, nichts wollte ihm glücken, um gelehrte Arbeit und schöpferische Fantasie zu einer Dichtung zu vereinigen. Dazu kamen noch Schwermut, Krankheit, Rastlosigkeit und allerlei widrige Schicksale. Am längsten beschäftigte ihn der Plan zu dem Wartburgroman aus der Zeit der Minnesänger, in dessen Mitte Heinrich von Ofterdingen stehen sollte. Nichts ist davon vollendet worden als eine kleine Kreuzfahrergeschichte Juniperus, die in den Kreis des Wartburgromans gehört.

Eine durchaus wertvolle Gabe ist **Frau Aventiure**, eine lyrische Sammlung, die eine Anzahl schöner Dichtungen im Stil der ritterlichen Dichter und der fahrenden Leute enthält (Wolfram von Eschenbach, Heinrich von Ofterdingen, Reimar der Alte, Biterolf, Der Vogt von Tanneberg u. a.). Am verbreitetsten und heute noch am beliebtesten sind Scheffels studentische Lieder aus dem Engeren und dem Weiteren **Gaudeamus**.

Das Trinklied und das gesellige Lied werden in Verbindung mit Musik und Studententum Scheffels Andenken am längsten lebendig halten. Sie singen und sagen von fröhlicher Wanderlust, von Becherklang und alter Burschenherrlichkeit. Die beiden charakteristischen Richtungen von Scheffels Kneippoesie, schreibt J. Prölß, sind einerseits der Trieb, die von der Romantik zu sentimentalen Bläßlingen abgeschwächten Gestalten der ihrem Wesen nach so urkräftigen deutschen Vorzeit parodistisch umzugestalten, und andererseits die niedersten und urwüchsigsten Gebilde der organischen Welt im Sinn des Zechhumors mit menschlichen Gelüsten und Empfindungen zu begaben. Diese Lieder vereinigen Lyrik und Epik, sind frisch und kernig, übermütig und humoristisch und zählen mit Recht zu den besten humoristischen Liedern. Die **Bergpsalmen** endlich sind dem weisen Bischof Wolfgang von Regensburg, der sich in die Berge zurückgezogen hat, in den Mund gelegt. Sie enthalten, lyrisch betrachtet, das Beste, was Scheffel gedichtet hat.

Scheffel fand zahlreiche Nachahmer. Von ihm gehen jene Butzenscheibenlieder, jene Scheinepen, jene altertümlichen Romane aus, die in der folgenden Generation die echte Dichtung zu überwuchern drohten. Die Ehrungen, die Scheffel gefunden hat (Scheffelbund, Scheffeljahrbuch, Scheffelmuseen) gehen weit über das rechte Maß hinaus. Scheffels Persönlichkeit ist ganz ungeeignet, erziehend und bildend zu wirken. Seine Poesie ist einerseits romantische Nachblüte, andererseits ein Übergang zum neueren Realismus. Sie ist nirgends groß, weder in ihren Vorzügen noch in ihren Fehlern: man kann Scheffels Dichtung vielleicht lieben, aber nicht bewundern.

Gustav Freytag

Charakteristisches Merkmal des Genies ist es, daß es in die Zukunft wirkt und daß seine augenblickliche Tätigkeit verhältnismäßig gering scheint. Das Talent dagegen ist der geschätzte, hochgeachtete und vielfach überschätzte Lehrer der lebenden Generation. Hebbel erfüllte seine Aufgabe, ein Befreier und Führer des deutschen Dramas zu sein, erst nach seinem Tode. Als seine Tagebücher 1885 erschienen, da ward Hebbel in einer Zeit der Gärung, des Kampfes um die neue Kunst erst recht lebendig und mächtig. Gustav Freytag, der Dichter des Bürgertums, schien bei Lebzeiten um vieles größer und bedeutender als Hebbel, und Freytag war doch nur ein tüchtiges Talent von mäßigem Umfang. Die Nachwelt hat die Schätzung von Talent und Genie im 19. Jahrhundert nicht nachdrücklicher in ihr Gegenteil verkehrt als gerade bei Freytag und Hebbel.

Das Leben Freytags verlief äußerlich ganz einfach. Gustav Freytag wurde 1816 in Kreuzburg in Schlesien nahe der polnischen Grenze geboren. Sein Vater war dort Arzt. Freytag studierte in Breslau und Berlin Germanistik und begann in Breslau die Laufbahn eines Privatdozenten. Er brach diese bald ab und widmete sich von 1846 ab der Schriftstellerei.

Er ließ sich für mehrere Jahre in Dresden nieder, siedelte 1848 nach Leipzig über und leitete dort zusammen mit dem Literarhistoriker Julian Schmidt die Grenzboten. In dieser Zeitschrift vertrat Freytag nationale Gesichtspunkte, er forderte ein geeintes Deutschland unter preußischer Führung mit Ausschluß Östreichs. Seit 1851 verbrachte Freytag die Sommermonate, mit dichterischen Arbeiten beschäftigt, auf seiner Besitzung in Siebleben bei Gotha, den Winter in Leipzig in regem geistigen Verkehr. Herzog Ernst der Zweite von Coburg stand dem Dichter als Freund und politischer Gesinnungsgenosse nahe. In den fünfziger und sechziger Jahren befand sich Freytags Ruhm auf der Höhe; seine beiden Romane Soll und Haben und Die verlorene Handschrift hatten ihn neben Scheffel zum bekanntesten Schriftsteller jener Jahrzehnte gemacht. Im Jahr 1870 forderte Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen den Dichter auf, das Hauptquartier der dritten Armee zu begleiten. Nach der Schlacht bei Sedan kehrte Freytag heim, mit dem Plan zu den Ahnen beschäftigt. Von der journalistischen Tätigkeit an den Grenzboten zog er sich 1870 zurück. Nach dem Jahr 1881 erschien nichts Bedeutendes mehr von ihm. Er hatte seine Laufbahn abgeschlossen. Seit 1879 pflegte Freytag in Wiesbaden zu leben. Großer Wohlstand hatte ihn von jeher umgeben. Wie anderen Dichtern brachte auch ihm der siebzigste Geburtstag hohe Ehren. „Exzellenz Freytag." Er starb 1895 in Wiesbaden.

Der Nachlaß Gustav Freytags, etwa 4000 Briefe an Freytag und 1460 Briefe des Dichters selbst, ferner 200 Arbeiten aus seinem Nachlaß, z. B. Jugendschöpfungen, literarische Entwürfe und Skizzen, Aufsätze, dramatische Fragmente u. a. kam 1921 in die Berliner Staatsbibliothek. Der Nachlaß umfaßt auch die Briefe des Herzogs Ernst von Koburg an Freytag, sowie Briefe des Dichters an den Herzog, ferner den Briefwechsel mit Kaiser Friedrich, mit Heinrich von Treitschke, Heinrich von Sybel, Stosch und anderen bedeutenden Männern seiner Zeit.

Dramatische Werke: Die Valentine, Schauspiel 1846. Graf Waldemar, Schauspiel 1847. Die Journalisten, Lustspiel 1852. (Sämtlich in Prosa.) Die Fabier, Trauerspiel 1859 (in Versen).

Zeitromane: Soll und Haben 1855. Die verlorene Handschrift 1864.

Kulturgeschichtliche Werke: Bilder aus der deutschen Vergangenheit 1859 bis 1862.

Geschichtliche Romane: Die Ahnen (Ingo und Ingraban 1873. Das Nest der Zaunkönige 1874. Die Brüder vom deutschen Hause 1874. Markus König 1876. Die Geschwister, bestehend aus zwei Teilen: Der Rittmeister von Altrosen und Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht 1878. Aus einer kleinen Stadt 1881).

Verschiedene Schriften: Karl Mathy, eine Biographie. Aufsätze über Politik und Literatur. Die Technik des Dramas 1863. Erinnerungen aus meinem Leben 1886. Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone 1889.

Der Dramatiker Freytag

Als Dramatiker hat Freytag drei erfolgreiche Dramen geschrieben, zwei sichtlich unter dem Einfluß der Jungdeutschen (Die Valentine und Graf Waldemar), eins von heiterer Eigenart (Die Journalisten) und endlich ein viertes, ein Epigonenstück, kalt und klug (Die Fabier). In seinen Dramen richtete Freytag das Hauptaugenmerk auf die Technik, die theatermäßige Mache. In größerem Maße als Hebbel oder Otto Ludwig besaß er den Fleiß und den Handwerkersinn, der notwendig ist, um vollkommene technische Sicherheit zu erlangen. Freytags dramatische Pläne waren eng, die Ausführung ermangelte des Feuers, die Handlung war verstandesmäßig klar zurecht gemacht. Bei solchen inneren Schwächen war es verhältnismäßig leicht, die Herrschaft über die Form zu gewinnen. Die Dramen Valentine und Graf Waldemar verraten bloß Routine; Züge dichterischen Lebens zeigten sich erst in den Journalisten. Mit erheblicher Übertreibung hat man das Stück das beste Lustspiel des 19. Jahrhunderts genannt und es neben

Lessings Minna von Barnhelm gestellt. Je mehr man beide Stücke vergleicht, desto weniger wird man die Behauptung billigen. Schon der Charakteristik haftet bei Freytag viel Schablonenhaftes an (Oldendorf, Oberst Berg), Bolz ist der echte Lustspielheld, der alles kann und der mit allen spielt. Adelheid wird mehr direkt als indirekt charakterisiert; nur Einzelszenen können heut noch gefallen; dem Drama als Ganzen mangelt ein treibender Keim (wie anders bei Lessing, wo der Kampf zwischen Liebe und Ehre das Drama erfüllt), auch der zeitgeschichtliche Hintergrund und die Schilderung des Redakteurstandes läßt sich mit der des Soldatenstandes in Lessings Drama nicht von ferne vergleichen. Der Grundzug des Werkes ist mehr episch als dramatisch.

Die Journalisten spielen in einer mittleren Stadt. Der Wahlkampf steht vor der Tür. Es gelingt dem Dr. Konrad Bolz, dem Redakteur der Union, den einflußreichen Weinhändler Piepenbrink auf die liberale Seite zu ziehen, so daß der konservative Kandidat, Oberst Berg, durchfällt. Die Konservativen wollen nun die Union an sich bringen. Adelheid Runeck, eine Jugendfreundin von Bolz, kommt dem zuvor, sie erwirbt die Zeitung und schenkt sie ihrem Geliebten, indem sie ihm gleichzeitig ihre Hand reicht.

Die Schilderung der Lebensverhältnisse ist ebenso wie die Charakteristik arg verschwommen. Von den politischen Zuständen bekommen wir nur eine unvollkommene Vorstellung. Es findet sich viel Mittelmäßiges und Plattes darin, und der Humor grenzt oft bedenklich an den Kalauerspaß. Dennoch ist es das einzige Werk Freytags, das sich auf der Bühne erhalten hat. Freytags letztes Drama waren Die Fabier. Der Plan war fein abgewogen und vornehm ausgeführt, aber der Gesamteindruck blieb kalt. Die Idee ist der Kampf zwischen Besitzenden und Besitzlosen. Das Drama spielt im alten Rom zur Zeit der Vejenterkriege. Dieses ganz nach strengen Regeln aufgebaute Stück ist gleichsam das Schulbeispiel zu den dramatischen Gesetzen, die Freytag in der Technik des Dramas zusammengefaßt hatte. Ich habe dieses Regelbuch bereits bei Halm besprochen. Die ästhetische Bedeutung der Technik ist gering; geschichtlich bedeutsam bleibt das Werk als klarste Formulierung der Gesetze und Regeln, die ein dramatisches Werk der Zeit beobachten mußte, um als musterhaft zu gelten.

Soll und Haben Verlorene Handschrift

Als Romanschriftsteller scheint Freytag höher zu stehen als wie als Dramatiker. Es ist dies nicht der Fall; er hat nur zur Zeit seiner Reife mehr Romane geschrieben als Dramen. Es gibt geborene Erzähler wie Auerbach und Wilibald Alexis. Zu ihnen gehört Gustav Freytag nicht. Seinen Romanen fehlt die Kunst der Komposition wie der fortreißende Fluß der Erzählung. Ihre Bedeutung liegt in dem verständigen Realismus und der Kleinmalerei, sowie in der Darstellung der Zeit vom Standpunkt des liberalen Bürgertums. Freytag fühlt sich durchaus als bürgerlicher Dichter. Aller Fortschritt schien ihm vom Bürgertum zu kommen. Dies zu stärken und zu erziehen, war Hauptaufgabe seines Lebens. Er war dabei nicht ohne Vorurteil gegen den Adel. Den vierten Stand, den Arbeiterstand, ließ er unberücksichtigt. Julian Schmidt, Freytags Freund, hat die bekannten Worte geschrieben: Der Dichter, dessen Aufgabe es sei, das Schönste und Beste darzustellen, sollte das Volk dort suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu

finden ist, nämlich bei seiner Arbeit. In zwei Werken sucht Freytag diese Aufgabe zu lösen: in Soll und Haben verherrlichte er die materielle, in der Verlorenen Handschrift die geistige Arbeit.

Soll und Haben führt uns nach Schlesien und Polen etwa in den Jahren 1846 bis 1848. Drei Lebenskreise treten uns darin entgegen: Das kernige Bürgertum in dem Handelshause T. O. Schröter in Breslau, das durch streng redliche Arbeit emporgekommen ist; der glänzende Adel in der Familie des Freiherrn von Rothsattel, der nur zu genießen, nicht zu arbeiten gewöhnt ist und der zur Befriedigung seiner Luxusbedürfnisse allmählich vom rechten Weg abweicht; und endlich das jüdische Schachertum in der Person des alten Ehrenthal, der nur die Habgier kennt und sie mit gemeinen Mitteln befriedigt. Rothsattel und Ehrenthal müssen untergehen, obschon sich beiden noch zuletzt Gelegenheit bietet, sich emporzuraffen; das bürgerliche, auf Arbeit gegründete Schrötersche Haus aber gedeiht. Entsprechend den drei Häusern werden uns drei junge Leute in ihrem Entwicklungsgange vorgeführt: der Herr von Fink, Anton Wohlfahrt und Veitel Itzig. Alle drei werden Kaufleute. Fink treibt die Geschäfte lässig; Anton arbeitet hart; Itzig geht von vornherein auf Schleichwegen. Fink wird schließlich ein tüchtiger Landwirt, Wohlfahrt wird Teilhaber von T. O. Schröter, Itzig geht schmählich unter. Das Adels- und das Wuchererhaus sterben aus, Fink heiratet Lenore von Rothsattel, Wohlfahrt vermählt sich mit Sabine Schröter.

Der Erfolg des Romans war ungeheuer. Noch niemals war der Kaufmannsstand in so rosenrotem Licht erschienen wie bei Freytag. Deutlich ist Dickens als Vorbild zu erkennen (Kleinmalerei, geschickte Spiegelung einzelner sozialer Schichten, besonders der Unter- und Mittelklassen, Humor, Figurenreichtum usw.). Künstlerisch leidet das Werk unter der Nüchternheit und Fantasielosigkeit Freytags. Es beginnt mit kecker Erzählung und geht in Dürftigkeit aus. Die Hauptgestalt, Anton Wohlfahrt, ist ein steifleinener Gesell. Störend ist auch der Überfluß von Episoden und Karikaturen, die nicht in die Handlung gehören. Derartige künstlerische Mängel verringern jedoch den geschichtlichen Wert des Romanes nicht. Freytag ward in Soll und Haben ein Hauptvertreter des Zeitromans von 1850 bis 1870.

Der deutsche Zeitroman geht auf Goethes Wilhelm Meister zurück. Eichendorff hatte den Zeitroman in romantischem Sinne weiter entwickelt (Ahnung und Gegenwart 1815), Laube in jungdeutschem Sinne (Die Bürger 1837); dann hatte Immermann seine bedeutsamen Versuche im Zeitroman gemacht (Die Epigonen 1836) und Gutzkow hatte die beiden riesigen Romane Die Ritter vom Geiste 1850/51 und Der Zauberer von Rom 1858/61 veröffentlicht. Freytag schloß sich ihm an (Soll und Haben 1855, Die verlorene Handschrift 1864). Freytag bildete den Zeitroman durch folgende Mittel um: Verengung des Horizontes, geringeren Umfang, faßlichere Fabel, Schilderung der Romangestalten von einem vertraulichen und behaglichen Standpunkte. In der vierten Generation fuhr Friedrich Spielhagen in der Entwicklung des Zeitromans fort, indem er stärkere Mittel, flottere Technik und französische Vorbilder gebrauchte.

Die zeitgeschichtliche Bedeutung von Soll und Haben kann dem Roman Die verlorene Handschrift nicht zugestanden werden.

Infolge seines grillenhaften Stoffes bietet dieser Roman auch nicht annähernd eine vollwertige Darstellung der geistigen Arbeit. Die künstlerischen Fehler sind stärker, die Darstellung ist trockener, die Charakteristik unglaubhafter, der Humor gequälter als in Soll und Haben. Der Roman ist am Anfang professoren-

haft langweilig, am Schlusse höfisch geschraubt. Der Erzählung fehlen Leidenschaft, Frische und harmonischer Fluß. Der Grund lag in den inneren Mängeln von Freytags dichterischem Talent.

Kulturhistorische Schriften Die Ahnen

Als Kulturhistoriker schrieb Freytag die Bilder aus der deutschen Vergangenheit, ein ungemein gehaltvolles, gedankenreiches, warmherziges und patriotisches Werk. Namentlich Luther und Friedrich der Große sind darin vortrefflich geschildert worden. Freytag schöpfte aus den alten, echten Quellen der Zeit, aus Flugschriften und Lebensbeschreibungen und gab dadurch der Darstellung Kraft und Farbe. Der erste Band behandelt die Vorzeit und das frühe Mittelalter, der zweite reicht in seinem ersten Teil von 1200 bis 1500, in seinem zweiten Teil von 1500 bis 1600. Der dritte Band behandelt das Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges 1600 bis 1700, der vierte die neue Zeit von 1700 bis 1848.

Als historischer Romanschriftsteller zog Freytag wenige Jahre später aus diesem kulturgeschichtlichen Werk den Stoff zu seinen Ahnen. Die Anregung zu dieser Romanfolge hatte ihm der Aufenthalt im Hauptquartier der dritten Armee 1870 gegeben. Die wechselreiche Vergangenheit unseres Volkes tauchte vor den Augen des Kulturhistorikers Freytag auf, als er die deutschen Soldaten in Frankreich kämpfen sah. In den Ahnen unternahm Freytag seinen größten Wurf. Man kann nicht sagen, daß er ihm gelungen sei. Was Freytag wollte, das hatte er schon früher, wie eine Losung, ausgesprochen:

„Dein Volk und Dein Geschlecht haben Dir vieles gegeben, sie verlangen dafür ebenso viel von Dir. Sie haben Dir den Leib behütet, den Geist geformt, sie fordern auch Deinen Leib und Geist für sich. Wie frei Du als einzelner die Flügel regst, diesen Gläubigern bist Du für den Gebrauch Deiner Flügel verantwortlich . . . Über dem Mann steht das Volk, über dem Volke die Menschheit. Alles, was sich menschlich auf Erden regte, hat nicht nur für sich selbst gelebt, sondern auch für alle andern, auch für uns, denn es ist ein Gewinn geworden für unser Leben.“

Von dem Standpunkt aus, daß der einzelne Mensch nicht nur mit seinen Zeitgenossen, sondern auch mit seinen Vorfahren in inniger Verbindung stehe und daß diese Verwandtschaft einen geheimnisvollen Einfluß auf sein Schicksal ausübe, hat Freytag die Helden seiner Romankette aus ein und demselben Geschlecht genommen, um in deren Lebensschicksalen die wechselnden Schicksale unseres Volkes zu veranschaulichen.

1. Ingo. Zeit: Völkerwanderung, Regierung Julians des Abtrünnigen, etwa 357 n. Chr. Ingo, der Sohn des Vandalenkönigs Ingbert, hat in der Schlacht bei Straßburg den Römern ihre Hauptfahne, das siegbringende Drachenbild von Purpurseide, entrissen. Fliehend kommt er zu Answald, dem Häuptling der Thüringe. Dort sieht er Irmgard, die einzige Tochter des Fürsten. Dem Nebenbuhler um die Liebe Irmgards, Theodulf, gelingt es, Ingo zu vertreiben. Dieser begibt sich zu den freien Waldbauern, erwirbt Land im Idisthal und gründet auf einer steilen Anhöhe die feste Idisburg, die heutige Coburg. Die Gemahlin des benachbarten Königs Bisino, Gisela, wird von Liebe zu Ingo ergriffen, ohne Gegenliebe bei ihm zu finden. Ingo entführt vielmehr Irmgard, die Tochter des Häuptlings der Thüringe, und macht sie zu seiner Gattin. Drei Jahre vergehen. Da stirbt König Bisino, und seine Witwe Gisela fordert nunmehr Ingo auf, Irmgard heimzuschicken und ihr, Gisela, die Hand zu reichen, um den Thron mit ihr zu teilen.

Da die Königin von Ingo abgewiesen wird, führt sie ein Heer gegen die Idisburg. Aber auch in höchster Gefahr bleiben sich Ingo und Irmgard treu. Die Idisburg wird erstürmt, beide Gatten sterben in der brennenden Burg, aber ihr Kind wird auf wunderbare Weise gerettet.

Ingraban. Zeit des heiligen Bonifacius, etwa 724. Ort: Thüringen, Sorbenland und Friesland. Ingraban ist ein Nachkomme Ingos. Er ist dem heidnischen Götterglauben treu ergeben. Im Auftrag einer edlen Frau geleitet er Bonifacius durch die Wildnisse Thüringens. Einige Zeit danach begibt sich Ingraban in das Lager des Sorbenhäuptlings Ratiz, um die von den Sorben weggeführten Frauen loszukaufen. Darunter befindet sich auch Walburg, die Ingraban liebt. Im Becher- und Würfelspiel mit dem Sorben verliert Ingraban seine Freiheit. Dennoch gelingt es ihm, mit Hilfe seines Knechtes Wolfram zu entfliehen. Da Ingraban seine Waffen in der Wut gegen den Bischof Bonifacius erhoben hat, wird er geächtet. In seine Waldeinsamkeit folgt ihm Walburg. Hartnäckig weigert sich Ingraban, Christ zu werden. Als sich jedoch der christliche Jüngling Gottfried für Ingraban töten läßt, bekehrt er sich und wird Christ. Dreißig Jahre lebt er friedlich in seiner Heimat; drei Söhne und drei Töchter erhöhen sein Glück. Als alter Mann begleitet er Bonifacius ins heidnische Friesenland und erleidet mit dem Glaubenshelden den Märtyrertod.

2. Das Nest der Zaunkönige. Zeit: 1003. Ort: Kloster Hersfeld, Mühlburg, Wachsenburg, Idisburg. Held der Erzählung ist Immo der Thüring, der Sohn des Irmfried, ein Nachkomme des Ingraban. Seine Mutter Edith hat ihn fürs Kloster bestimmt, aber sein Herz verlangt nach Kriegstaten. Dazu gewinnt er die Liebe des blonden Grafenkindes Hildegard. Bei einem Zwist im Kloster entkommt Immo und kehrt zu seinen zahlreichen Brüdern zurück. Diese wollen ihn anfangs nicht unter sich dulden. Immo begibt sich in die alte Stammburg des Hauses, die Mühlburg, die die Feinde spöttisch das Nest der Zaunkönige nennen. Er kämpft für König Heinrich den Zweiten den Heiligen und befreit, indem er die Festung des Markgrafen von Babenberg erstürmt, die dort weilende Geliebte. Er söhnt sich mit seinen Brüdern aus, und der König vermählt endlich den „Zaunkönig" mit der Grafentochter.

3. Die Brüder vom deutschen Hause. Zeit 1226 bis 1236 Regierungszeit Kaiser Friedrichs des Zweiten, des Stauffers. Ort: Thüringen Marburg, Augsburg, Unteritalien, Akkon und das heidnische Preußenland an der Weichsel. Der Held der Geschichte ist Ivo, der Nachkomme Immos, Ingrabans und Ingos. Ivo liebt in höfischer Minne die Gräfin Hedwig von Meran, faßt aber später eine reinere Liebe zu Friederun, der Tochter des Dorfrichters von Friemar. Der Meister der deutschen Ordensbrüder, Hermann von Salza, bestimmt Ivo, an einem Kreuzzug teilzunehmen. Im Morgenlande lernt Ivo den gegenseitigen grimmigen Haß der Kreuzfahrer, aber auch die edle Gesinnung der Ritter des deutschen Ordens, der Brüder vom deutschen Hause, kennen. Kaiser Friedrich der Zweite schickt Ivo als Gesandten zu den Assassinen auf Libanon. Meuchlings von dem Grafen von Meran überfallen, sendet Ivo als Zeichen seiner höchsten Not eine seiner Locken an Friederun. Diese macht sich auf den Weg nach Italien. Doch sagt sich Ivo erst dann von Hedwig von Meran los, als die Gräfin Friederun und deren Vater töten lassen will. Da befreit Ivo die Geliebte vom Tod auf dem Scheiterhaufen, wird ein Bruder des deutschen Hauses und zieht von Thüringen nach der Grenzfestung Thorn im heidnischen Preußen.

4. Markus König. Zeit 1500 bis 1530, Reformationszeit. Ort: das preußische Ordensland und Coburg. Markus König, ein reicher Kaufherr zu Thorn, ist der Abkömmling Ivos, des deutschen Ordensbruders. Er ist von Begeisterung erfüllt für den Orden sowie von Haß gegen die Polen, die seine Vaterstadt unterworfen haben. Markus stellt sein Vermögen dem Hochmeister des Ordens Albrecht von Brandenburg zur Verfügung gegen das Versprechen, Polen zu bekämpfen. Aber Albrecht wird genötigt, das alte Ordensland, das er zu einem weltlichen Herzogtum verwandelt hat, von Polen zu Lehen zu nehmen. Der Traum Markus Königs hat sich nicht verwirklichen lassen. Markus, der am Alten hängt, verabscheut anfangs die Reformation. Aber der reformatorische Gedanke wird immer mächtiger in der Thorner Bürgerschaft. Junker Georg, des Markus König Sohn, liebt Anna, des Magister Fabricius Tochter. Beide sind der Reformation zugetan. Georg und Anna treten vor der Trommel der Landsknechte als Mann und Weib

zusammen. Luther wird zum Schiedsrichter zwischen Vater und Sohn aufgerufen. Durch Luthers gewaltige Rede wird der Stolz und Trotz des alten König gebrochen. Im Evangelium findet er Trost. Frei und versöhnt stirbt er dort, wo einst sein Ahn gefallen ist, auf der Feste Coburg.

5. Die Geschwister. Erster Teil: Der Rittmeister von Altrosen. Zeit des dreißigjährigen Krieges, 1647 und 1648. Der Schauplatz ist wieder Thüringen, besonders Gotha, ein Walddorf und verschiedene Kriegslager.

Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht (zweiter Teil der Geschwister). Zeit: 1721 bis 1745, hauptsächlich die Zeit des zweiten schlesischen Krieges. Der Schauplatz ist Kursachsen.

6. Aus einer kleinen Stadt. Darin schildert der Dichter die Eindrücke der von ihm selbst zum größten Teil durchlebten Zeit zwischen 1806 und 1848. Ernst König ist Arzt. Sein Sohn Victor, der letzte Sproß aus Ingos und Ingrabans Geschlecht, geht 1848 zu der journalistischen Tätigkeit über, um seinen Ideen weithin reichenden Ausdruck zu geben. Wir erfahren von Victor, daß er auf der Universität bei den Vandalen einspringt, daß er an der Revolution teilnimmt, mancherlei Abenteuer erlebt und endlich eine Zeitung gründet; Freytag schließt damit die lange epische Reihe seiner Ahnen.

Der Ahnenzyklus zeigt von neuem den Mangel an Dichtertum, der sich bei Freytag so empfindlich geltend macht. Freytag besaß nicht den großen Stil des geschichtlichen Romans. Er bewegte sich mit Sicherheit nur auf familiärem Gebiet, und auch da fiel er oft ins Philiströse. Durch die Romane der Ahnen ziehen sich folgende Motive: ein Jüngling entführt eine Jungfrau, beide kämpfen mit Widerwärtigkeiten, beide werden je nach der Sitte der Zeit gebannt; sie erhalten einen Sohn, der heranwächst und die Fortsetzung der Geschichte ermöglicht. Am frischesten sind Ingo und Das Nest der Zaunkönige, Ingraban ist ärmlich, Die Brüder vom Deutschen Hause wirken matt, Markus König ist kleinlich, Die Geschwister muten altfränkisch an, Aus einer kleinen Stadt ist grillenhaft. Künstlerisch war der große Anlauf Freytags in Schwäche und Philistertum ausgegangen; aber die nationale und sittliche Bestrebung, die dem Werk zu Grunde liegt, blieb deshalb wertvoll. Freytag hat, indem er die Kraft seiner Persönlichkeit in seine Werke legte, dennoch das Ziel seines Strebens erreicht. Denn Freytag wollte Volkserzieher, politischer und sittlicher Führer der Nation sein. Freytag ist — absichtlich und dem Talente nach — nur in zweiter Linie Dichter. Seine Bedeutung liegt weniger in der Form und der poetischen Gestalt seiner Werke als in deren Gesinnung. Deutschtum, Bürgertum, Arbeit, Zucht, Charaktertüchtigkeit, Gemeinsamkeit in politischer Tätigkeit, das waren die Ziele des Volkserziehers Freytag. Damit tritt der Begriff des Nutzens von neuem hervor, der einst der Literatur der zweiten Generation sein Gepräge gegeben hatte. Freytag bildet, indem er der Schönheit weniger Gewicht beilegte als dem Zweck, den Übergang von der dritten und vierten Generation und kündete ein neues Zeitgeschlecht an. Nicht so bedeutend, wie man geglaubt hat, ist Freytags Wendung zum Realismus. Verglichen mit den Werken Jeremias Gotthelfs, muten seine Werke trocken und leblos an. Sowohl Keller wie Otto Ludwig sind blühender und reifer als er. Gustav Freytags Wesen wurzelt in der zweiten Generation. Von der jungdeutschen Richtung übernahm er in seinen Anfängen die Blasiertheit, die Pose, die falsche Genialität. Es ist nicht ohne Interesse, zu beobachten, wie er sich allmählich von diesen Fehlern entfernt, wie er seine Dichtung reinigt, seinen Charakter festigt, und wie er endlich zum Vertreter des bürgerlichen, deutsch-vaterländischen Geistes der Jahre von 1859 bis 1878 wird. Künstlerisch betrachtet, war Freytag nur eine

verstandesmäßige Natur. Sein Talent ist begrenzt. Dichterische Begeisterung, überhaupt Lyrik, ist ihm versagt. Er entbehrt der Frische und Unmittelbarkeit; ein Stück ehrenwerten Philistertums steckte in ihm; mit Nüchternheit blickte er in die Welt; das Genrehafte gelang ihm besser als das Großartige. Als Romanschriftsteller war er, wie schon gesagt, stark von Dickens abhängig. Freytag hat wenige Werke geschrieben, aber diese waren sehr sauber und sorgsam gearbeitet; doch wie alle Verstandeswerke alterten auch Freytags Dramen und Romane verhältnismäßig schnell.

Selbständige Talente ohne führende Bedeutung

Heimatlich gerichtete Talente

Groth

Um die Mitte des Jahrhunderts ereignete sich etwas Großes: Das Niederdeutsche, das die Hälfte des deutschen Volkes spricht, beginnt nach jahrhundertelanger Vernachlässigung wieder Literatursprache zu werden. In der Geschichte der deutschen Sprache des 19. Jahrhunderts ist ein größeres Ereignis eigentlich überhaupt nicht zu verzeichnen. Das Niederdeutsche, einst die Verkehrs- und Handelssprache des ganzen Nordens, war mit dem Ende der Hansa im späten Mittelalter als Literatursprache mehr und mehr zurückgegangen. Es ward fast nur zur Satire, zu derben, possenhaften oder philiströsen Spott- und Gelegenheitsdichtungen benutzt. Der neue Aufstieg des Niederdeutschen beginnt um 1850. Rasch nacheinander treten darin niederdeutsche Dichter hervor: Klaus Groth 1852, Fritz Reuter 1853, John Brinkman 1854. Damit erwacht im Norden Deutschlands die niederdeutsche Heimatkunst. 1901 erscheint der niederdeutsche Dramatiker Fritz Stavenhagen.

Alle Heimatkunst ist realistisch oder sucht es zu sein. Sie wendet sich von der idealen und abstrakten Kunst weg zur Schilderung wirklicher Menschen und ihres alltäglichen Lebens und Treibens. Der erste, der dies, wenn auch stark unter klassischen Einflüssen, versucht hat, ist im 18. Jahrhundert Johann Heinrich Voß in seinen Idyllen gewesen. Er machte den denkwürdigen Versuch, Idyllen in plattdeutscher Mundart zu schreiben (De Winterawend, De Geldhapers). Aber der Geist dieser Vossischen Dialektgedichte war hochdeutsch, mochte die Sprache auch plattdeutsch sein. Peter Hebel schrieb in alemannischer Mundart die ersten wirklich echten Heimatgedichte, Das Habermus, Die Wiese, Das Lied vom Kirschbaum (1803). Ebenso verdienstvoll wirkte der Schweizer Usteri (De Vikari). Jeremias Gotthelf durchsetzte die hochdeutsche Prosa seiner Erzählungen unaufhörlich mit Schweizer mundartlichen Ausdrücken; unmittelbare Nachfolger fand Gotthelf bekanntlich nicht. Immerhin bezeichneten in den dreißiger und vierziger Jahren Karl von Holtei, Kobell, Auerbach, Alexis und Immermann (Der Oberhof) die Strömung zum Heimatlichen und Volkstümlichen .

Von Hebel abgesehen, war Groth der erste bedeutende Dichter des 19. Jahrhunderts, der in Prosa und in Versen das Volk in seiner Mundart, und zwar nur in dieser, reden ließ. Der Fortschritt leuchtet ohne weiteres ein: Um den Charakter und die eigenartige Denkweise des Volkes wiederzugeben, ist neben dem volkstüm-

lichen Empfinden die heimatliche Mundart das wichtigste Mittel, treu und echt das Leben nachzubilden. Goethe nennt den Dialekt das Element, in dem die Seele ihren Atem schöpft. Auch der Turnvater Jahn drängte seine Ansicht in die Worte zusammen: „Ohne Mundarten wird der Sprachleib zum Sprachleichnam", und ein moderner Sprachforscher wie Max Müller sagt: „Die Mundarten sind stets mehr Quellbäche als Nebenkanäle der Literatursprache gewesen." Über das Niederdeutsch im besonderen urteilte Hebbel: „Man soll plattdeutsch sagen, was sich nur plattdeutsch sagen läßt. Den Kreis steckt das Herz ab, denn das Gemütsleben, trete es nur rein lyrisch als persönlicher Empfindungslaut des Individuums oder humoristisch als Gefühlsausdruck des allgemeinen Weltzwiespaltes hervor, ist so untrennbar an die Muttersprache gebunden wie das Blut an die Ader."

Doch nimmt das Niederdeutsche auch heute noch keine seiner würdige Stellung ein. Es ist eine beklagenswerte Tatsache, daß die Mittel- und Oberdeutschen fast stets stutzen, wenn etwas Niederdeutsches im Text vorkommt. Wenn es möglich ist, so gehen sie darum herum. Der gebildete hochdeutsche Leser wird im allgemeinen Lateinisches oder Englisches leichter lesen als etwas Niederdeutsches. „In der Schule unterscheiden wir im Griechischen äolischen und dorischen Dialekt, im Deutschen wissen wir von den Dialekten unseres Vaterlandes nichts." Wer kann sich darüber wundern, da ja auch die deutsche Schule, mit Erbfolgekriegen und Fürstengeschlechtern beschäftigt, die Geschichte der Hanse bisher noch nicht zum Gemeingut der deutschen Bildung gemacht hat.

Die Geschichte und Verbreitung des Niederdeutschen

Ein vielverbreiteter Irrtum ist, daß das Hochdeutsch Alleingeltung habe und daß die Mundarten nur verderbtes Schriftdeutsch seien. Die Mundarten aber besitzen seit den ältesten Zeiten ein eigenes starkes selbständiges Leben. Schon um 500 n. Chr. gab es folgende fünf deutlich zu trennende deutsche Mundarten: Alemannisch, Bayrisch, Fränkisch, Thüringisch und Niedersächsisch. Durch die althochdeutsche Lautverschiebung wurde die deutsche Sprache in zwei Sprachen geschieden: in die hochdeutsche und die niederdeutsche; das Hochdeutsch hat die Lautverschiebung durchgemacht, das Niederdeutsch nicht. Niederdeutsch ist also kein besonderer Dialekt, sondern Niederdeutsch ist ein Sprachstamm. Beide Sprachen beherrschten Gebiete von sehr verschiedener Größe, aber so, daß jede Sprache auf ihrem Gebiete ursprünglich auch die ausschließliche Schriftsprache war.

Die niederdeutsche Sprache ist entstanden aus dem Altniedersächsischen. Das Altniederdeutsch dauerte bis 1150. Von 1150 bis 1600 reicht das Mittelniederdeutsch, von da bis jetzt das Neuniederdeutsch.

Der Heliand, das bedeutendste geistliche Epos des deutschen Mittelalters, in stabreimenden Versen geschrieben, ist das wichtigste altniedersächsische Denkmal. Viele Werke des älteren Niederdeutsch sind verlorengegangen. Die beiden großen Werke des Mittelniederdeutschen sind Eike von Repgows Sachsenspiegel 1222 und Sächsische Weltchronik 1225. Eike war ein umfassender Geist und der sprachgewaltige Schöpfer der mittelniederdeutschen Kunstprosa. Rechtsbücher, Weltchroniken, Marienlieder, Totentänze und geistliche Spiele sind die Werke, die im Mittelalter in niederdeutscher Sprache erschienen. Im Jahr 1463 verfaßte der Zisterziensermönch Peter Kalff in Dobberan das herrliche Redentiner Osterspiel, neben Sachsenspiegel und Weltchronik das dritte niederdeutsche Werk von überragender Bedeutung. Bald nachher entstanden zwei andere große Werke, im Binnenland (in Braunschweig) das Volksbuch von Till Eulenspiegel 1500, an der Küste (in Lübeck) das Gedicht von Reinke de Vos 1498. Reinke und Till Eulenspiegel sind in ihrer Art ebenso überragende niederdeutsche Gestalten, wie Faust eine überragende ober-

deutsche Gestalt ist. Nicht die Reformation, nicht das Schriftdeutsch in Luthers Bibelübersetzung hat, wie man meinen könnte, das Niederdeutsch aus unserem Schrifttum verdrängt. Zu Luthers Zeit stand die niederdeutsche Literatur noch in voller Kraft. Die niederdeutsche Bibelübersetzung (1534) unter Leitung von Johannes Bugenhagen, dem Reformator Niederdeutschlands, war eine der besten.

Erst Opitz und seine gelehrten Nachfolger, die künstlichen Poeten der deutschen Spätrenaissance und des Barock, haben das Niederdeutsch im 17. Jahrhundert mehr und mehr als Schriftsprache verdrängt. Opitz suchte grundsätzlich alles Mundartliche aus der Schriftsprache zu entfernen; er vergrößerte damit die ohnedies schon vorhandene Kluft zwischen den Gebildeten und dem Volk in Niederdeutschland; er tat das Platt als Schriftsprache förmlich in den Bann. Die Folgen zeigten sich bald. Im 18. Jahrhundert lag die niederdeutsche Dichtung in den letzten Zügen (W. Stammler, Geschichte der niederdeutschen Literatur). Seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts verschwindet für mehrere Jahrzehnte das Niederdeutsche überhaupt aus dem Schrifttum in höherem Sinne. Derjenige, der das Niederdeutsch wieder zur Dichtersprache emporhob und damit ein Verdienst allerersten Ranges erwarb, war Johann Heinrich Voß mit den schon genannten Idyllen: De Winterawend 1776 und De Geldhapers 1777, die er im Göttinger Musenalmanach veröffentlichte. Damit war der Bann wenigstens vorübergehend gebrochen, mochte die Mundart auch unrein und der Sprachgeist hochdeutsch sein. Einen Nachfolger aber fand Voß nicht. Ein Jungdeutscher, Ludolf Wienbarg (1833), selber ein Niederdeutscher, trat sogar erneut für Unterdrückung des Plattdeutschen ein.

Um 1840 war das Platt in den Städten Niederdeutschlands bedauerlicherweise in Gefahr, zur Dienstbotensprache und zur possenhaften Ausdrucksform zu werden, die man nur anwendete, um über sie zu lachen. Groth, den es betrübte, daß sich der Bürgerstand seiner Heimat des Platt zu schämen begann, hat durch den Quickborn dem Platt seinen berechtigten Platz in der Literatur von neuem gesichert; er wollte dabei die hochdeutsche Schriftsprache durchaus nicht verdrängen, aber mit Recht verlangte er, wie auch Hebbel es tat, niederdeutsch zu sagen, was sich nur niederdeutsch sagen ließ. „Die Plattdeutschen wollen keinen anderen Platz, als worauf sie stehen. Aber ihren Platz wollen sie und sie haben ein Recht dazu. Sie wollen nicht erobern, aber erhalten.“ Die plattdeutsche Sprache ist in Groths Augen, und zwar mit vollem Recht, die selbständige, ebenbürtige Schwester der hochdeutschen Sprache. Das Platt wird zwar in Niederdeutschland gesprochen, ist deshalb aber noch keine „platte“ Sprache; es hat vielmehr für alle Töne der Menschenbrust den rechten Ausdruck, für einen ganzen Menschengeist den artikulierten Leib, für jeden echten Gedanken das rechte Gewand.

Der Ausdruck Plattdeutsch sollte überhaupt dem Ausdruck Niederdeutsch weichen. Er birgt viel Mißverständliches in sich. Das Wort stammt, sagt Stammler, aus dem Niederländischen. Platt bezeichnet ursprünglich die „klare verständliche“ Sprache im Gegensatz zu andern deutschen Sprachgruppen, später die Mundart im Gegensatz zu einer höheren Sprachform. Mit der „platten“ norddeutschen Tiefebene hat er aber nichts zu tun.

Verbreitet ist das Niederdeutsch heute nördlich von einer Linie, die von Aachen über Köln, Siegen, Cassel, Nordhausen, Barby, Wittenberg bis Frankfurt a. d. Oder, Thorn und Tannenberg reicht. In Niederdeutschland, nördlich dieser Linie, gibt es natürlich auch viele hochdeutsch sprechende Menschen, aber es lassen sich folgende große Dialektgruppen des Niederdeutschen unterscheiden: westfälisch (um Münster), niedersächsisch (an der Waterkant und in Schleswig-Holstein), mecklenburgisch-neuvorpommerisch, brandenburgisch, pommerisch, preußisch. Jede dieser Mundarten ist wieder in sehr verschiedene niederdeutsche Mundarten gespalten. Eine allgemein gebrauchte niederdeutsche Sprache gibt es nicht, wie es eine hochdeutsche Schriftsprache schlechthin gibt. Jeder niederdeutsche Dichter der neueren Zeit muß daher eine besondere Mundart des Niederdeutschen benutzen, also z. B. Hamburger Mundart (Bärmann und Stavenhagen), dithmarsisch (Groth), mecklenburgisch (Reuter), münsterisch (Franz Giese und Josef Pape) usw. An eine Entwicklung freilich, wie sie Groth erhoffte, der von dem Gebiet einer großen niederdeutschen Literatur von Dünkirchen bis Memel träumte, ist nicht mehr zu denken. Im Niederdeutschen gilt es nicht, Eroberungen zu machen, sondern das alte Erbe zu wahren.

*

Groth hat zwei große Verdienste um das Niederdeutsch: er machte durch den Quickborn das Platt wieder literaturfähig und er hat dadurch, daß er volkstümliche und zugleich künstlerisch vollwertige Dichtungen schrieb, die Hoch und Niedrig gleichmäßig entzückten, die Kluft einigermaßen geschlossen, die in seiner Heimat die hochdeutsch sprechenden Gebildeten und die plattdeutsch redenden Ungebildeten voneinander schied.

Mit allen Fasern seines Wesens wurzelte Groth in Dithmarschen. Es ist ein eigentümlicher Fleck Erde, dessen wir schon bei Hebbel gedachten. Auch Groth empfing von seiner Heimat Eindrücke, die sich bei ihm um so weniger verwischten, weil er gedankenhaften Einflüssen weniger zugänglich war als Hebbel und weil er seine Dichtung ganz und gar in der Darstellung des dithmarsischen Volkslebens aufgehen ließ. Groth hat, anders als Hebbel, Dithmarschen in fast idyllischer Auffassung geschildert: Den Wiesengrund, das Moor und die weite Heide, wo ihn so oft die wohlriechenden Heidekräuter umduftet hatten. Er konnte es, so sagte er selbst, außerhalb Schleswig-Holsteins nicht aushalten. Die Sehnsucht nach der Heimat und dem entschwundenen Kindheitsglück bildete eine Hauptquelle seiner Dichtungen.

Klaus Groth wurde 1819 in Heide geboren, dem kleinen Hauptort von Norderdithmarschen. Der Vater war Müller, ein ernster betriebsamer braver Mann. Die Mutter verlor Klaus mit sechzehn Jahren. Die Sehnsucht nach ihr spricht aus vielen Liedern. Gesunde, frische kräftige Lebensverhältnisse umgaben den Knaben. Die Mühle mit ihrem Getriebe bildete den Mittelpunkt des täglichen Lebens. Groths großer Landsmann Hebbel nannte seine Jugend eine Hölle, für Groth war sie ein Paradies. Er lernte mit Lust und Liebe, niemals war er so selig wie damals. In der Erzählung Ut min Jungsparadies hat Groth ein allerliebstes Gemälde von allem entworfen, was er hier erlebt hat. Noch als achtzigjähriger Mann erinnerte er sich jener Tage voll des hellsten Sonnenscheins. Schon als Bub war Klaus ein beliebter Märchenerzähler. In der kleinen Welt rings um ihn im Feld und im Moor, auf der Wiese und im Busch, wo er viel arbeiten mußte, keimte allmählich das Dichtertalent in ihm auf. Er kannte damals nur volkstümliche, schlichte Lieder. Die Kunstpoesie blieb ihm fremd. Da trat ein zweites Moment der poetischen Entwicklung hinzu. Im Alter von fünfzehn Jahren kam Groth zum Kirchspielvogt in Heide, wie Hebbel sechs Jahre früher Schreiber in Wesselburen beim Kirchspielvogt Mohr geworden war.

Ein einziges Mal haben sich Klaus Groth und Hebbel in der Jugend gesehen. Klaus Groth bewahrte an die merkwürdige Erscheinung Hebbels eine treue Erinnerung; er trat nach Hebbels Tod uneigennützig auch für die Dichtung seines Landsmanns ein.

Dichterische Pläne und ehrgeizige Hoffnungen erfüllten den jungen Kirchspielschreiber Groth schon damals. Sein Amt ließ ihm viel Muße; aus der Bücherei seines Vorgesetzten holte er sich gelehrte und dichterische Werke und füllte während seiner vier Schreiberjahre die Lücken seines Wissens aus. Dann faßte der energisch immer höher strebende junge Schreiber die Laufbahn eines Volksschullehrers ins Auge. Er wurde im Seminar zu Tondern drei Jahre vorbereitet, wirkte dann als Lehrer in Heide (1837 bis 1839), bildete sich selbständig unter maßlosen Anstrengungen naturwissenschaftlich, sprachlich, philosophisch und musikalisch aus, bis ihn ein Nervenleiden zur Aufgabe seiner Stellung und zu völliger Zurückgezogenheit zwang. Auf der Insel Fehmarn, an der Westküste Holsteins, wo Groth bei seinem Freunde Selle lebte (1847 bis 1853), entstand der Quickborn, der seinen Namen berühmt machte. Der König von Dänemark gab ihm ein Reisestipendium. Groth reiste nun zwei Jahre durch Deutschland, besonders in Bonn und Dresden traf er mit hervorragenden Männern der Wissenschaft und Kunst zusammen. 1858 siedelte Groth dauernd nach Kiel über. Er wurde zuerst Privatdozent, dann Professor für deutsche Literatur an der Universität in Kiel. Er schlug sein Heim am Düsternbrok auf, vermählte sich und lag in der „Kajüte“ seines friedlichen Hauses der Wissenschaft und Dichtung ob. Hochbetagt starb Groth im Jahr 1899.

Quickborn, Plattdeutsche Gedichte, erster Teil 1852. Darin: Min Modersprak, Min Jehann, Foer de Goern, Wat sik dat Volk vertellt, Ut de ol Krönk, Familjenbiller, Ole Leeder, Ut de Marsch. Quickborn zweiter Teil 1871. Darin zwei kleine bürgerliche Epen: De Heisterkrog und Rotgetermeister Lamp un sin Dochder, außerdem: Vun un voer de Goern.

Vertelln (plattdeutsche Erzählungen in Prosa), z. B. Wat en holstenschen Jung drömt. Trina, Um de Heid.

Ut min Jungsparadies, plattdeutsche Erzählungen 1876.

Hundert Blätter, hochdeutsche Gedichte 1854. Lebenserinnerungen 1891.

Das Hauptwerk seines Lebens — allerdings, wie sich nicht verschweigen läßt. auch sein einzig bedeutendes — ist der Quickborn. In dem Werk wollte Groth Menschen seiner Heimat schildern, wie sie wirklich sind, wie sie wirklich denken und empfinden, damit dem gemeinen Mann seine Heimat, sein stilles Dasein, seine einförmige Lebensweise, sein Garten und sein Hühnerhof wieder lieb und teuer werden solle und damit er wieder lerne, sich selbst zu achten und an sich selbst zu glauben. So sind denn in dem Buch die Schilderungen des Volkslebens, des Familienlebens, auch die Balladen und die Spuk- und Gespensterlieder bedeutender als die eigentlich lyrischen Gedichte. Die Naturempfindung ist bisweilen trotz des niederdeutschen Gewandes zu weichlich, zu sentimental, zu städtisch. Groth ist in seinen besten Gedichten mehr Epiker als Lyriker.

Die Geschichte der Entstehung des Quickborn ist äußerst charakteristisch; „1847 ging ich wegen geschwächter Gesundheit nach der Insel Fehmarn und gab mein Amt auf. Dort habe ich fünf Jahre gearbeitet, um das Hauptwerk meines Lebens zu vollenden, dessen Mal und Ziel mir nach und nach deutlicher wurde. Ich setzte meine ganze Kraft daran und die Ersparnisse arbeitsreicher Jahre vorher. Das habe ich für mein Ideal getan. Als ich fertig war und das Manuskript meines ersten Bandes Quickborn an Gervinus schickte, da war Kraft und Geld alle. Es ist nicht zu verwundern, daß mir seine rasche Antwort aus den Händen fiel und stundenlang vor mir am Fußboden lag, bis ein Freund erschien und sie aufhob. Ich hatte in dem Brief des strengen Kritikers nur gelesen: „Ihr Buch wird sein wie die Oase in der Wüste ...“ Dann legte ich mich müde zu Bett und lag ein halbes Jahr.“

Quickborn nannten die Alten Orte an immerfließenden Quellen; sie verstanden darunter einen lebendigen, jugendspendenden Born. Solch ein Born soll das Buch Groths sein und ist es auch geworden. Es ist eine Sammlung von Gedichten in dithmarsischer Mundart, in der in treuer und doch verklärter Weise das Volksleben Dithmarschens dargestellt wird. Es gehören dazu heitre und ernste Lieder, altväterisch behagliche Idyllen, Natur- und Tierbilder, reizende Kinderlieder, erschütternde Balladen. Der erste Teil erschien 1852; er ist nicht in einem Zug. sondern ganz allmählich zwischen 1847 und 1852 entstanden. Der Erfolg dieser Sammlung war bedeutend. So rein und innig hatte noch keiner aus dem Geist und Gesamtgefühl des friesischen Stammes gedichtet wie Groth; so frisch noch keiner das Volk, so lebendig noch niemand das Heimatgefühl der Dithmarscher und Friesen geschildert; so treu war die Behaglichkeit Schleswig-Holsteins noch nie beobachtet worden. Der Quickborn hatte aber auch einen politischen Erfolg: Er erschien zu gelegener Zeit, um den Mut der Dithmarscher zu stärken, er war eine Tat niederdeutschen Volksgeistes, den die Dänen mit allen Mitteln nicht zu unterdrücken vermocht hatten. Übersetzbar sind die Gedichte nicht, auch wenn Groth in der fünften Auflage eine hochdeutsche Übersetzung dem plattdeutschen Originaltext gegenüberstellte. Der Quickborn fand Hebbels, des Dithmarschen, begeisterte Anerkennung.

Der zweite Teil des Quickborn 1871 enthielt außer neuen Liedern, vermischten Gedichten, Kinderliedern und Gelegenheitsgedichten als das bedeutendste Gedicht das tragisch endende Idyll in fünffüßigen Jamben: De Heisterkrog, eine der schönsten und ergreifendsten Dichtungen Groths. In Prosa geschrieben ist die Erzählung Um de Heid. Noch liebevoller in der Schilderung der Einzelheiten des Lebens und der Menschen ist Ut min Jungsparadies, bestehend aus drei Erzählungen, in denen der Dichter schildert, was er als dreizehnjähriger Knabe in Tellingstedt und in Kleinheide erlebt hat. Die Kindesseele, das Knabenleben, die Natur sind mit der größten Wahrheit und Lebendigkeit dargestellt. Auch hier ist Groth als Epiker bedeutender als wie als Lyriker.

In seinen hochdeutschen Gedichten: Hundert Blätter blieb Groth mittelmäßig, reflektierend und von rednerischer Breite. Etwa vierzehn Jahre lang, von 1870 bis 1884, wurde Groth nur wenig gelesen, da Fritz Reuter der Mann des Tages geworden war. Das waren für Groth schmerzliche Jahre, in denen er die Arbeit seines Lebens für verloren hielt. Als Reuter 1853, also ein Jahr nach dem Erscheinen von Groths Quickborn, mit Läuschen un Rimels zuerst hervortrat, nahm Groth entschieden Stellung gegen Reuter. Er sah in dessen Erstlingswerk einen Rückfall in die kaum überwundene Plattheit der früheren niederdeutschen Dichtungen. Die falsche Sentimentalität und der häufig recht niedrige Humor Reuters gaben ihm dazu die volle Berechtigung. In Reuters späterem Werke Ut de Franzosentid erkannte Groth dagegen die Vorzüge an.

Mit Groths Auftreten war eine selbständige plattdeutsche Literatur entstanden, die freilich mehr in die Breite als in die Tiefe strebte. Diese Literatur ging auf Groths Bilder aus dem Volks- und Familienleben zurück. Niemand hat so tief den Norddeutschen an Elbe und Eider ins Herz gesehen wie Groth. Er hat dazu beigetragen, die Stammesart auch in der Mundart zu pflegen und so das gesunde Gedeihen unserer ganzen Nation zu fördern.

Reuter

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Groths Quickborn trat, wie schon erwähnt, Fritz Reuter mit seinem Erstlingswerk hervor. Auch Reuter bediente sich wie Groth mit innerer Notwendigkeit der niederdeutschen Mundart, und zwar schrieb er im mecklenburgischen Platt. Für einige seiner Figuren, z. B. für den Inspektor Bräsig ist das sogenannte „Missingsch" charakteristisch, d. h. eine Vermischung von Platt und Hochdeutsch.

Ich habe, wie ich bekenne, trotz wiederholter Versuche, zu Reuter kein Verhältnis gewinnen können. Dies offene Bekenntnis mag diejenigen mit meinem Urteil etwas versöhnen, die Reuter als Künstler sehr hoch stellen. Ich kann mein Urteil nicht verschweigen und dies Urteil ist herb. Was von ihm meiner Meinung nach fortleben wird, sind einzig und allein zwei Erzählungen: Die Franzosentid und das kleine Lebensbild Dörchläuchting, dazu kommen einzelne Episoden. Nicht aus künstlerischer Überlegung, sondern aus Naturinstinkt sind F. Reuters Werke geboren, und immer blieb er gebannt in den engen Kreis dessen, was er selbst geschaut hatte. Erfinden kann Reuter nicht. Sentimentalität paart sich bei Reuter

oft mit bloßer Spaßmacherei. Fritz Reuters erste Werke Läuschen un Rümels, Kein Hüsing gehören ebenso wie sein letztes sehr schwaches Werk Die Reis' nach Konstantinopel nicht zur Literatur; auch seine Versdichtungen sind samt und sonders wertlos; frei und eigentümlich bewährt sich Reuter nur, wenn er in Prosa schreibt, besonders in der schönen niederdeutschen Novelle Ut de Franzosentid.

Aber ich sehe ganz wohl ein, daß meine Bedenken gegen Reuter nicht entscheidend sein können. Man kann als Künstler sehr mangelhaft sein und doch trotz des Provinzialcharakters eine bis nach Amerika reichende nationale Bedeutung haben und diese hat Reuter ohne Zweifel besessen.

Fritz Reuter wurde 1810 in Stavenhagen, einer mecklenburgischen Kleinstadt, geboren. Sein Vater, der alte Bürgermeister, war ein Mann von Festigkeit und klarer Nüchternheit. Bald entwickelte sich ein Gegensatz zwischen ihm und dem leichtsinnigen, nachlässigen, schwankenden, wild veranlagten Sohn. Reuters Bildungsgang war unregelmäßig. Ein Jugendfreund von ihm auf dem Gymnasium zu Parchim war der spätere Rittergutsbesitzer Hilgendorf auf Tetzleben. Auf der heimischen Universität zu Rostock begann Reuter 1831 ohne Eifer das Studium der Rechte. Dann ging er nach Jena. Er wurde von der Freiheit des Burschenlebens berauscht und in die Burschenschaft hineingezogen. Reuter galt damals als roher Gesell; als er in die Jenaer Burschenschaft eintrat, und zwar bei den Germanen, kam es ihm mehr aufs Trinken und Singen als auf die politischen Ideale der Burschenschaft an. Er verließ Jena, kehrte nach Hause zurück, wollte dann in Leipzig oder Berlin weiterstudieren und wurde in Berlin, wo 1833 die Verfolgung der Burschenschafter und der sogenannten Demagogen viele Opfer verlangte, festgenommen.

Nun begann eine lange Leidenszeit. Reuter wurde erst in die Hausvogtei gebracht und über ein Jahr allen Qualen der Untersuchungshaft unterworfen. Tatsächlich war seine Schuld verschwindend gering; ein Revolutionär ist der polternde Zechbruder nie gewesen. Man brachte Reuter zunächst auf die Bergfestung Silberberg im Eulengebirge. In trostloser Einsamkeit, in kalten Kasematten legte er den Grund zu seinem Leiden, der Trunksucht. Erst 1837, also vier Jahre nach seiner Verhaftung erfuhr Reuter sein Urteil: es war ein Todesurteil, das aber auf dem „Gnadenwege" in dreißigjährige Festungshaft verwandelt worden war. König Friedrich Wilhelm der Dritte von Preußen war übel beraten, als er ein Urteil von so unglaublicher Härte billigte. Von Silberberg kam Reuter auf die Festung Glogau, von da auf die Festung Magdeburg, von da nach Graudenz (Kommandant von Toll) und endlich auf die kleine Elbfestung Dömitz in Mecklenburg (Kommandant von Bülow). Seine Gesundheit hatte schwer gelitten. Er beschäftigte sich in der im Lauf der Zeit etwas leichter werdenden Haft mit verschiedenen Studien, unter anderm malte er, aber alles ohne Ausdauer. Seine Erzählung Ut mine Festungstid berücksichtigt den Silberberger Aufenthalt wenig; sie beginnt in Glogau und spielt hauptsächlich in Graudenz. In Dömitz war die Haft am erträglichsten.

Endlich wurde Reuter nach siebenjähriger Haft 1840 freigelassen. Er kehrte heim ins Vaterhaus. Was nun? Er war der Gesundheit, des Lebensglückes, ja des Lebensmutes beraubt. Er begann wohl als dreißigjähriger Mann weiter zu studieren, gab aber den Versuch bald auf und wollte Strom (Landwirt) werden. Auch jetzt brach das alte Leiden von neuem hervor. Nur sein Freund Fritz Peters auf Thalberg verzweifelte nicht an ihm. Auf dessen Gute lernte Reuter die Predigerstochter Luise Kuntze kennen. Erst nach langem Zögern verlobte sie sich mit ihm. Nun ging es auf Reuters Lebensweg langsam aufwärts. 1850 ließ sich Reuter als Privatlehrer, Zeichen- und Turnlehrer in Treptow in Vorpommern nieder; er heiratete 1851 seine Verlobte, begann seine Läuschen un Rimels zu schreiben, gab auch ein Unterhaltungsblatt heraus und gelangte zu seinen ersten schriftstellerischen Erfolgen. 1856 übersiedelte Reuter nach Neubrandenburg, wo er sieben Jahre lebte und seine besten Werke schrieb. 1863 ließ er sich in Eisenach am Fuß der Wartburg nieder. Seine Schöpferkraft war schon damals im Versiegen. Die Frische der Anschauung und Darstellung begann mehr und mehr zu schwinden. Sieben Jahre Festung, zehn Jahre Strom, sechs Jahre mühsame Privatlehrerschaft waren zusammen mit dem übrigen Mißgeschick und der unseligen Schwäche nicht ohne schwere Folgen geblieben. Reuter starb 1874 in Eisenach.

Schriften in Versen: Läuschen un Rimels 1853. Neue Folge 1859. Kein Hüsung 1857. Hanne Nüte un de lütte Püdel 1860.

Schriften in Prosa: Olle Kamellen. Erster Band: Woans ik tau 'ne Fru kamm. Ut de Franzosentid 1859. Zweiter Band: Schurr Murr 1861. Ut mine Festungstid 1862. Dritter bis fünfter Band: Ut mine Stromtid 1862 bis 1863. — Dörchläuchting 1866.

Briefe Fritz Reuters an seinen Vater aus der Schüler-, Studenten- und Festungszeit, herausgegeben von Franz Engel 1895.

Reuter begann erst spät, als Vierziger zu schreiben, weniger aus innerer Nötigung, als um Geld zu verdienen. Die Elemente seines Wesens sind einfach. Er besaß Herz, Gemüt und Humor. Die Leute und Dinge seiner Heimat stellte er frisch und lebensvoll dar. Auf der Festung war er zur Beobachtung von sich und anderen gelangt; als Landwirt ward er mit Natur und einfach fröhlichen und biederen Leuten vertraut; als Schulmeister erschlossen sich ihm die Kinderseelen. Ins eigentlich Künstlerische ragt Reuter nur mit einzelnen Teilen seiner Werke hinauf. Er besaß fast kein Erfindungstalent; die Anfänge seiner Erzählungen glückten ihm, die Schlüsse waren fast nur Verlegenheitsschlüsse; eine größere Handlung konnte er nicht glaubhaft aufbauen, sein Darstellungsvermögen ging nur aufs Kleine und Einzelne. So sind seine Werke zwiespältig; glücklich gelungene Stellen stehen hart neben bombastischen und sentimentalen, oder derbspaßigen, breiten und geschmacklosen Stellen. Viele seiner Stoffe stammten nicht von ihm, sondern aus Geschichten und Anekdoten älteren Datums; gewöhnlich dienten ihm Kriminalfälle als Notbehelf der Handlung. Nur das Beschauliche und das rein Zuständliche lagen ihm; die Leidenschaft war ihm ein verschlossenes Gebiet. Nach alledem ist Reuter nicht sonderlich hoch zu stellen, aber wie Groth und Holtei hat er die gesunde Stammesart in der Poesie gepflegt und Herz und Auge für die kleinen Leute besessen.

Die Läuschen un Rimels verglich Reuter selbst mit einer Bande kleiner Straßenjungen, die in roher Gesundheit lustig übereinander purzeln und fröhlichen Angesichts unter Flachshaaren hervorlachen; sie treten ernsten Leuten auf die Zehen, rufen dem heimwärts ziehenden Bauern ein Scherzwort zu, ziehen dem Ammann ein schiefes Maul und vergessen die Mütze vor dem Herrn Pastor zu ziehen. Bisweilen hübsch charakterisiert, sind sie doch meist läppisch und breit. Hanne Nüte, eine Vogel- und Menschengeschichte, ist in ihrem ersten Teile unzweifelhaft poetisch, in ihrem zweiten aber unwahrscheinlich und kriminalistisch. Über Kein Hüsung von Reuter lasse ich Hebbel das Wort:

„Das Idyll verspricht in der ersten Hälfte sehr viel, hält aber leider in der letzten sehr wenig. Die Bedrängnis des Liebespaares, das sich nicht heiraten kann, weil es vom Gutsherrn die Erlaubnis zur Niederlassung nicht erhält und sich doch heiraten muß, wenn das Mädchen nicht mit Schande bedeckt dastehen soll, ist vortrefflich geschildert. Aber das einfache Bild durfte trotz des dunklen sozialen Hintergrundes, gegen den es sich rührend und herzergreifend abhebt, nicht mit Mord und Wahnsinn enden ... Der Dichter ist auf das Gebiet der Tragödie hinübergeschritten und hat noch obendrein zu den äußersten Mitteln derselben gegriffen, zu denen, die selbst Shakespeare sich für den Lear und den Hamlet aufgespart hatte. Dadurch hat er aber auch alle Harmonie zerstört, und dem Leser ist zumute, als ob er auf einem harmlosen Spaziergange plötzlich unter Löwen und Tiger geriete, die durch Schuld des betrunkenen Wärters aus einer Menagerie entkommen sind. Ein Gewitter muß keine Lämmer erschlagen; der Wolf ist ihr Schicksal."

Dann folgte eine Reihe von Prosaschriften Olle Kamellen, d. h. alte Geschichten betitelt. Die erste Woans ik tau 'ne Fru kamm war ebenfalls wertlos, die folgende Ut de Franzosentid war die erste gelungene Erzählung Reuters, in Hinsicht auf den Aufbau und die Lösung der lustigen Verwicklungen sogar seine beste. Der Stoff war ihm aus der Kindheit und aus Familienerinnerungen vertraut.

Die Erzählung beginnt im Jahr 1813 in des Dichters Vaterstadt Stavenhagen. Der Dichter selbst tritt als kleiner Junge darin auf. Bekannte Figuren daraus sind der alte ehrenhafte Bürgermeister, der Uhrmacher Droz aus Neufchatel in der Schweiz, die Mamsell Westphalen, Müller Voß, der Schlingel Fritz Sahlmann u. a. In die kleine Stadt Stavenhagen kommt französische Einquartierung, daraus entstehen allerlei, meist spaßige Verwicklungen. Alles atmet auf, als die Franzosen endlich aus der Stadt abziehen. Das Ganze ist ein prachtvoll geschautes, lebendiges, echtes Bild von den Leiden und Zuständen in einem Winkel Deutschlands zur Franzosenzeit.

Persönliche Erlebnisse Reuters schilderte die Erzählung Ut mine Festungstid, nämlich die letzten vier Jahre seiner Gefangenschaft in Glogau, Magdeburg, Graudenz und Dömitz. Das Buch zeigte wirkliche Selbstbeschränkung. Die Kerkerleiden werden nicht zum Hauptgegenstand gemacht, sondern die wenigen glücklichen Stunden bilden den Hauptinhalt; der Gefangene erscheint sich nicht selbst als Märtyrer, er kennt vielmehr seine jugendlichen Irrtümer wohl und hat auch für seine Kerkermeister ein mildes Wort. Auch in der Erzählung Ut mine Stromtid schöpfte der Dichter aus dem Leben. Auch hier tritt die Person des Erzählers gegen die eigentlich handelnden Personen zurück. Da ist der schlichte verständige Karl Hawermann und seine Tochter Lowise, der immeritierte Entspekter Zacharias Bräsig, die beiden Landwirtschaftsvolontäre Fritz Triddelfitz und Franz von Rambow, der Rittergutsbesitzer Pomuchelskopp, der Pastor Behrens und die kinderliebe Frau Pastorin, die Madame Nüßler und ihre Kinder, die Zwillinge Lining und Mining usw. Natürlich ist Mecklenburg mit seinen Gütern und Pfarreien der Schauplatz. Der erste Band ist der beste, der zweite ist schon schwächer, der dritte war vollends erkünstelt. Eine durchgehende Handlung ist nicht vorhanden; es sind Lebensgeschichten, locker verbundene Zustandsschilderungen, ergötzliche Episoden und lebensfrische Charakteristiken. Reuters bekannteste Figur, der Entspekter Bräsig, ist die wichtigste Person in der Erzählung. Es wird voll Humor dargestellt, wie der Entspekter die kurzen Beinchen gravitätisch nach außen setzt, die rote Nase in die Luft erhebt, die Augenbrauen bedenklich hochzieht und dazu in seinem Gemisch aus Platt und Hochdeutsch, dem Missingsch, Bemerkungen macht, die jedermann vergnügen. Reuter hat übrigens die Stromtid, was nicht allgemein bekannt ist, in der Urgestalt hochdeutsch gedacht und geschrieben und sie erst später ins Niederdeutsche übertragen. Daher kommt es, daß bei diesem Werk durch die plattdeutsche Oberfläche der hochdeutsche Untergrund bisweilen hindurchschimmert.

Das letzte Werk Reuters von Bedeutung war Dörchläuchting, ein höchst lebendiges geschichtliches Zeitbild aus Neubrandenburg, das den originellen alten Herzog Adolf Friedrich von Mecklenburg-Strelitz und sein Leben (die Gewitterfurcht, die Weiberscheu, die Schulden, den Verkehr mit dem Kammerdiener) schildert. Auf dieses Buch folgte ein rascher Fall und ein völliges Versiegen der schöpferischen Kraft Reuters.

John Brinckman

Lange Zeit ist einem andern niederdeutschen Dichter die Anerkennung versagt geblieben: John Brinckman. Er wurde 1814 in Rostock als Sohn eines Reeders geboren, studierte die Rechte, ward Kaufmann, arbeitete mehrere Jahre in Neuyork im Bureau der brasilianischen Gesandtschaft, vertrug aber das Klima nicht und kehrte nach der Heimat zurück, wo er sich sieben Jahre als Privatlehrer herumschlagen mußte, bis er dann kärglichen Unterhalt als Lehrer an der Realschule in Güstrow fand. Dort starb er 1870. Seine wichtigsten Bücher sind: Voß un Swinegel 1854 (eine Tiergeschichte); Kaspar Ohm un ick 1855, zweite endgültige Fassung 1868 (eine Rostocker Schiffergeschichte); Vagel Griep 1859 (niederdeutsche Gedichte); Peter Lurenz bi Abukir 1868 (eine Münchhausengeschichte); Uns' Herrgott up Reisen 1870 (ein Bild von mecklenburgischem Land und Leuten). Die beiden hervorragendsten Werke Brinckmans sind Kaspar Ohm un ick und das Gedichtbuch Vagel Griep. „Hier findet sich", so urteilt W. Stammler, der Historiker der niederdeutschen Dichtung, „das, was an Klaus Groths Gedichten vermißt war: echt niederdeutsche Stimmung, echt niederdeutsche Empfindung. Vom mecklenburgischen Dorf, von des Bauern Freuden und Leiden singt das Buch. Aber ohne die Tränenseligkeit, ohne die Sentimentalität eines Groth, sondern schlicht, wahr, natürlich und dabei doch von einem gottbegnadeten Dichter geschaffen. Ernste Grundstimmung beseelt alle Gedichte, aber artet nicht in dunkle Melancholie aus. Es ist höchste Zeit, daß die Nachwelt dankbar erkennt, was sie diesem größten niederdeutschen Lyriker des 19. Jahrhunderts zu danken hat."

Holtei

Als ein schlesischer Dichter muß Karl von Holtei aufgefaßt werden. Er hat in seinem langen Leben unendlich viel geschrieben, Romane, Schauspiele und Possen, aber nur seine Dialektgedichte Schlesische Gedichte 1828 bis 1837 leben von ihm fort. Holtei, Vater Holtei wie er genannt wurde, geboren 1798, gestorben 1880 in Breslau, hat Jahrzehnte lang Deutschland von einem Ende zum andern als Schauspieler, Souffleur, Theaterdirektor, Improvisator, Shakespearevorleser und Schriftsteller durchzogen. Der ruhelose Mann, der Vagabund, wie er sich selbst nannte, hat nur im heimatlichen Wesen Halt gefunden. Seine Schlesischen Gedichte sind ein Spiegel der schlesischen Stammesart: der Leichtlebigkeit, der derben Behaglichkeit, der Treuherzigkeit, des Frohsinns, der Biederkeit, des breiten Humors, der Gefühlsweichheit. Zum ersten Mal in der Neuzeit wird in Holteis Gedichten der schlesische Dialekt verwendet, der später durch G. Hauptmann auch ins Drama gelangen sollte. Die Schlesischen Gedichte enthielten inhaltlich nichts besonderes, es sind Schnurren, Geschichten aus dem Alltag, heitere und ernste Bildchen. Der Pastor, der Handwerker, der treue Diener, das Landvolk sind die realistisch geschilderten Typen.

Schlesische Gedichte 1828 bis 1837, z. B. Der Hypochunder, De lahme Grethe, Immer noch Kandedate, De neuen Stieweln, An a Hebel, Anne Priese, Derheeme.

Volksstücke mit Gesang: Lenore (sein bestes Stück), Lorbeerbaum und Bettelstab, Der alte Feldherr, Ein Trauerspiel in Berlin, Die Wiener in Berlin, Die Berliner in Wien, Die Wiener in Paris.

Lieder aus den Singspielen: Das Mantellied (Schier dreißig Jahre bist du alt); Kommt a Vogerl geflogen; Fordre niemand mein Schicksal zu hören; Denkst Du daran, mein tapfrer Lagienka; Gott grüß' Dich, Bruder Straubinger.

Romane: Christian Lammfell 1852. Die Vagabunden 1852. Noblesse oblige. Die Eselsfresser.

Selbstbiographie: Vierzig Jahre 1843 ff.

Im ganzen hat Holtei 55 Stücke geschrieben. Sie sind im Wert sehr ungleich. Sein bestes Schauspiel Lenore ist eine Zusammenarbeitung der beiden Bürgerschen Balladen Lenore und Des Pfarrers Tochter von Taubenhain. Das bekannteste Stück Lorbeerbaum und Bettelstab mit der Figur des armen Dichters Heinrich leidet wie so viele Volksstücke unter einem Übermaß von Rührseligkeit. Das Trauerspiel in Berlin ist in doppelter Hinsicht merkwürdig: zum ersten Mal wurde hier der Berliner Dialekt zu tragischen Zwecken im Drama verwendet und dann wurde in dem Stück die bekannteste Figur des alten Berlin, der Eckensteher Nante geschaffen. Holtei ist in gebührendem Abstand neben Gotthelf, Groth, Fritz Reuter und Otto Ludwig als Vertreter des folgerechten Realismus zu nennen; wenigstens hatte Holtei den Wunsch und den Willen, die Dinge beim rechten Namen zu nennen, „nur zupfte ihn die romantische Kunstanschauung seiner Jugend (Jean Paul) immer wieder am Ohr.“ Holtei war ein künstlerisch veranlagter, aber abenteuernder und unruhvoller Geist. Er war im Leben wie im Dichten der fahrende Schauspieler, der von Leidenschaften umhergetriebene, nach Erfolgen lechzende, eines festen Mittelpunktes entbehrende Komödiant. Er konnte das Theaterspiel nicht entbehren, auch wenn er sich oft darüber lustig machte und oft nur blutenden Herzens Komödie spielte. Am besten vermag man ihn aus seiner Selbstbiographie: Vierzig Jahre kennen zu lernen. Von seinen Erzählungen und Romanen sind die am besten, die das Theater schildern. Er ließ darin viele Zeitgenossen verhüllt auftreten. Seine Höhe erreichte Holtei in den Romanen: Noblesse oblige und Die Eselsfresser. Stilgefühl, feinerer Sinn für Schönheit und Form mangelt ihm. Holtei darf als Wiedererwecker des deutschen Singspiels und als einer der ersten Schilderer des städtischen Handwerkes und des kleinen Manns Beachtung fordern. Seine Werke waren bunt, aber ohne Innerlichkeit.

Historisch gerichtete Talente

Kurz

Ein schwäbischer Erzähler ist hier an der Spitze zu nennen, Hermann Kurz, der sich in sorgloser Weise im geschichtlichen Roman in das innigste Heimatbewußtsein eingesponnen hat. Entschieden wendete sich Kurz gleich den anderen Poeten der dritten Generation von der Tendenzpoesie ab. Die Beziehung auf das Heimatliche, das Schwäbische, war bei Kurz stärker als bei Auerbach. Widrige Lebensschicksale haben leider die Entwicklung seines Talentes gehindert.

Hermann Kurz wurde 1813 in Reutlingen geboren. Erst zehn Jahre vorher war die freie Reichsstadt an Württemberg gekommen. Er entstammte einer alten zünftigen Familie; seine Vorfahren beschrieb er in seinen reichsstädtischen Familiengeschichten, es waren energische, auch wohl starrköpfige Männer. Die Vorbildung empfing Hermann in der Maulbronner Klosterschule, 1831 trat er in das Tübinger Stift ein, um Theologie zu studieren. Bei Uhland hörte er Vorlesungen, David Friedrich Strauß war sein Lehrer, Friedrich Theodor Vischer Repetent am Stift. Kurz erlebte als Student das Erscheinen des Lebens Jesu und die Verbannung seines Verfassers von Tübingen. Unter den Stiftlern, die damals den Tod Goethes und das Aufkommen der Hegelschen Philosophie mit leidenschaftlicher Teilnahme verfolgt hatten, bildete sich ein Freundschaftsbund, dem auch Kurz angehörte. Eine Schilderung dieser Tafelrunde gab Kurz später in der Skizze: Dem Wirtshaus gegenüber. Bald nachher lernten

sich Mörike und Kurz kennen und lieben. Der Einfluß Mörikes zeigte sich in den Jugendgedichten von Kurz. Er war einer der ersten, der die volle Bedeutung von Mörikes Gefühlspoesie erkannte. Später entzweiten sich Mörike und Kurz, doch sie fanden sich später wieder. Kurz war einige Zeit Pfarrvikar, gab aber die Stelle 1836 auf und wandte sich in Stuttgart der schriftstellerischen Laufbahn zu. Das Wagnis war groß. Kurz hatte den Plan zu einem Roman entworfen: Heinrich Roller, der später unter dem Titel Schillers Heimatjahre erschien. Cotta, der damalige Monarch des Buchhandels, interessierte sich erst für das Werk und gab, nachdem er den Plan gebilligt, dem Dichter einen Vorschuß auf ein halbes Jahr. Als das erste Buch geschrieben war, löste der Verleger den Vertrag aus höfischen Bedenken, der Dichter war mittellos und mußte auch noch den halbjährigen Vorschuß abverdienen. Der Roman blieb liegen, eine aufreibende Arbeit ums tägliche Brot begann. Kurz, der schon früher Übersetzungen begonnen hatte, reihte jetzt eine Übersetzung an die andre. Endlich, nach sechs Jahren, erschien der Roman 1843, aber leider bei einem kleinen Verleger, der dem Werk keine Verbreitung geben konnte und den Verfasser außerdem um das Honorar betrog. 1844 übernahm Kurz eine Redaktion; das Jahr 1848 riß ihn vollends in die Politik hinein und brachte ihm Verfolgung und Festungshaft. Nach 1851 kehrte er zur Poesie zurück, doch seine Spannkraft war erschöpft. Gleichwohl beendete er noch einen zweiten Roman: Der Sonnenwirt 1854. Von 1855 bis 1863 kämpfte der Dichter bitterlich mit der Not des Lebens, und endlich mußte er infolge von Nervenleiden seine literarische Tätigkeit im Alter von 46 Jahren ganz aufgeben. Ein freundlicherer Lebensabend brach erst für ihn an, als er 1863 Bibliothekar an der Universität Tübingen wurde. Gemeinsam mit Paul Heyse gab er den deutschen Novellenschatz heraus, und Heyse war es auch, der ihm endlich die gebührende Anerkennung verschaffte. Im Jahr 1873 starb Kurz. Seine Tochter Isolde hat das Leben ihres Vaters beschrieben.

Große kulturgeschichtliche Romane: Schillers Heimatjahre 1843. Der Sonnenwirt 1854.

Novellen: Der Feudalbauer 1837. Eine reichsstädtische Glockengießerfamilie 1837. Der Weihnachtsfund 1855. Die beiden Tubus 1861.

Verschiedenes: Gedichte 1836. Übersetzungen von Byron, Ariost und Gottfried von Straßburg 1844. Jugenderinnerungen. Denk- und Glaubwürdigkeiten.

Die Ausgangspunkte von Hermann Kurz waren Hauff (Lichtenstein, Jud Süß usw.) und Walter Scott. Dazu kam der Einfluß der Heimat. „Nur wo ich geboren bin, da steh' ich auf sicherem Boden." „Das Heimatgefühl für sich selbst ist schon eine Quelle der Dichtung." Sein erster kulturgeschichtlich-vaterländischer Roman, Schillers Heimatjahre, ist nur unter großen Schwierigkeiten entstanden. Der Titel des Werkes ist aus Buchhändlerrücksichten gewählt, der Roman sollte eigentlich Heinrich Roller heißen. Der Roman gibt eine farbige Schilderung der württembergischen Herzogszeit von 1780 bis 1790. Nirgends sind die Zustände in Württemberg unter Herzog Karl Eugen so lebendig und wahr dargestellt worden wie hier. Schiller erscheint darin nur als eine Episodenfigur neben anderen Episodenfiguren; die Hauptgestalt ist ein junger Theolog Heinrich Roller, der nicht weit davon entfernt ist, eine Anstellung als Pfarrer und die Hand seiner Geliebten zu erringen. Da reißt ihn der allgewaltige Herzog aus seiner Laufbahn, Roller muß sich im Leben umtun, ehe er sein Lebensziel erreicht. Die Charakteristik Rollers erregt leider kein selbständiges Interesse; bei genauerer Betrachtung zerfällt das Buch in einzelne Teile. Voll erlebt und bedeutend waren die Zustandsschilderungen aus dem Leben von Bürgertum, Beamtentum, Hof und Adel. Die am sorgfältigsten ausgeführte Figur ist Herzog Karl. Im romantischen Zeitgeschmack sind die Räuberszenen gemalt, die zwar auch realistisches Leben enthalten, aber in künstlich poetischer Beleuchtung erscheinen.

Bedeutend folgerechter im Stil des Realismus war der zweite kulturgeschichtliche Roman von Hermann Kurz Der Sonnenwirt. Kurz zeigte sich in diesem ländlichen Kulturbild Auerbach entschieden überlegen und rückte an die Seite des Verfassers der Heiterethei und Zwischen Himmel und Erde. Die Darstellung des Lebens der kleinen Acker- und Gewerbetreibenden, der Gastwirte, Müller, Militärs, Amtleute, Zigeuner und Räuber ums Jahr 1750 im Lande Württemberg ergab ein vollständiges, unerbittlich wahres Charaktergemälde. Die Hauptgestalt des Romans, Friedrich Schwan, der Sohn des Sonnenwirts in Ebersbach, ist der Verbrecher aus verlorner Ehre, der schon aus Schillers Erzählung 1786 bekannt ist. Das Tatsächliche war in Schillers straffer, künstlerischer Darstellung schon erschöpft. Schwan setzt seinen nicht unedlen, aber ungezügelten Willen der vernunftwidrigen Gesellschaftsordnung entgegen, unter der er leben muß. Er erliegt der bestehenden Übermacht, wird durch eigene Haltlosigkeit und die Bosheit anderer ähnlich wie Kleists Michael Kohlhaas zum Verbrechen getrieben und endet schließlich auf dem Hochgericht. Charakteristik und Zeitschilderung sind vortrefflich. Von den Novellen ist die Erzählung: Die beiden Tubus zu rühmen; es ist die Geschichte von zwei württembergischen Landpfarrern, die ihre freie Zeit damit ausfüllen, mit dem Tubus (Fernglas) die Gegend abzusuchen, und die sich dabei kennen und lieben lernen, bis sie durch die persönliche Bekanntschaft wieder auseinander getrieben werden.

Riehl

Der mächtige Zug zur Kulturgeschichte machte sich namentlich in der Novellistik geltend. Heinrich Riehl (1823 bis 1897) ist ein Hauptvertreter dieser Richtung.

Novellistische Werke: Kulturgeschichtliche Novellen 1856. Darin: Der Stadtpfeifer, Ovid bei Hofe, Meister Martin Hildebrand. — Geschichten aus alter Zeit 1863. Darin: Der Zopf des Herrn Guillemain, Der stumme Ratsherr, Der Leibmedikus. — Aus der Ecke 1875.

Kulturgeschichtliche Werke: Die Naturgeschichte des deutschen Volkes 1851 bis 1869, bestehend aus drei Einzelwerken: Land und Leute, Die bürgerliche Gesellschaft, Die Familie. Kulturstudien aus drei Jahrhunderten 1862. Wanderbuch 1869.

Biographische Werke: Musikalische Charakterköpfe. Kulturgeschichtliche Charakterköpfe.

Lebensgeschichtliches: Religiöse Studien eines Weltkindes 1894.

Von den alten historischen Romanen mit weltgeschichtlichen Ereignissen wollte Riehl nichts wissen. Er ist ein romantischer Realist, der wie Storm die Poesie des Herzens in genrehaften kulturgeschichtlichen Erzählungen ausdrücken wollte. Die Dichtergaben Storms waren Riehl nicht eigen, sein gestaltenbildendes Vermögen war klein, aber er wußte Hintergrund und Zeitverhältnisse lebhaft und treu zu schildern. Als Dramatiker blickt er am liebsten in die Vergangenheit zurück; sie war ihm genau vertraut, das Leben des Volkes hatte er wie kein anderer erforscht, und so behandelte er seine romantischen Stoffe mit liebenswürdigem Realismus; der frei erfundene Inhalt seiner kulturgeschichtlichen Novellen ruht bei ihm stets auf den festen Pfeilern der Zeitgeschichte. Riehls bleibende Bedeutung liegt übrigens nicht in den Novellen, sondern in seinem dreibändigen kulturgeschichtlichen Werk Die Naturgeschichte des Volkes. Mit Gustav Freytag gründete

er die deutsche Kulturgeschichte. Das ist sein bleibendes Verdienst. Er war der tiefe Schilderer vergangener Zeiten und Gesittungszustände, der warme Freund und ernste Erzieher des deutschen Volkes; durch seinen Vortrag über die Volkskunde als Wissenschaft hat er 1858 die Volkskunde begründen helfen.

Riehl schrieb fünfzig Novellen, die in sieben Bänden erschienen: Kulturgeschichtliche Novellen 1856, Geschichten aus alter Zeit (zwei Bände), Neues Novellenbuch 1867, Aus der Ecke 1874, Am Feierabend 1881, Lebensrätsel 1888. Mit diesen fünfzig Novellen hat Riehl einen bestimmten Plan ausgeführt. Er sagt 1888 darüber: „Mein Plan war, einen Gang durch tausend Jahre der deutschen Kulturgeschichte zu machen, vom 9. bis ins 19. Jahrhundert, und es war mir vergönnt, diesen Gang hiermit zu Ende zu führen. Jede meiner Novellen ist für sich nur ein kleines Genrebild, aber eine jede hat ihren geschichtlichen Hintergrund, und so verbinden sich alle schließlich zu einem großen historischen Gesamtgemälde."

Lingg

Beschränkter in seinen Stoffen und Formen, dafür aber charakteristischer und gedrungener war der ebenfalls in München heimische Lingg. Auch Lingg war Kulturpoet, auch seine Poesie war weltgeschichtlich gefärbt und unvolkstümlich, aber er war nicht so ehrgeizig wie Schack, in allen Dichtformen zu glänzen; er war lebhafter in der Farbe, knapper in der Form, markiger im Aufbau und realistischer in der Darstellung.

Hermann Lingg wurde 1820 in Lindau am Bodensee geboren. Er studierte Medizin und wurde bayrischer Militärarzt. 1851 gab er infolge von Kränklichkeit diese Stellung auf und ließ sich in München nieder. Seine Verhältnisse nahmen eine sehr ungünstige Wendung, er wurde krank, die Sorge kehrte bei ihm ein und er lebte in völliger Vereinsamung, nur in der Poesie Trost findend. Geibel erkannte die große Anlage Linggs und führte den Dichter in das Schrifttum ein. König Max von Bayern wollte zunächst nichts von Lingg wissen, doch gab er ihm auf Geibels inständiges Mahnen einen Ehrengehalt. Fortan lebte Lingg in München, seinem poetischen Schaffen bis ins höchste Greisenalter treu. Er starb 1905.

Gedichte Erster Band 1853, Zweiter Band 1868, Dritter Band 1870. Schlußsteine 1878. Jahresringe 1890. Die Völkerwanderung, epische Dichtung in drei Büchern 1866 bis 1868. Dramen, z. B. Der Doge Candiano; Die Bregenzer Klause. Byzantinische Novellen 1881. Einzelne historische Balladen daraus sind: Der schwarze Tod (Erzittre, Welt, ich bin die Pest), Attilas Schwert, Kain, Niobe, Trasimen, Gelimer, Lepanto. Auch in den Jahresringen führte Lingg berühmte Städte, Burgen und Paläste vor, z. B. Memphis, Theben, Troja, Athen, Korinth, Rom, Jerusalem. — Eine Auswahl der Gedichte besorgte Heyse.

Von lyrischen Gedichten Linggs sind zu nennen: Mittagszauber (Vor Wonne zitternd hat die Mittagsschwüle); Lied (Immer leiser wird mein Schlummer); Weinlied (Schon grüßt ein scharfer Hauch vom Ost).

Lebensgeschichtliches: Meine Lebensreise 1899.

Kulturgeschichtliche Stoffe hatte in der Lyrik zuerst Heine behandelt. Sowohl der Romanzero wie die letzten Gedichte Heines zeigen derartige Stoffe teils in satirischer, teils in pathetischer Färbung. Nicht bloß die Balladen, auch das Hauptwerk Linggs ging von diesen Heineschen Gedichten aus. Das große, in Stanzen geschriebene geschichtliche Epos Die Völkerwanderung, besteht aus 25 Gesängen. Es werden Ereignisse erzählt, die abwechselnd in Rom, Konstantinopel, Germanien, Gallien, Spanien, Afrika und Asien spielen und sich zeitlich fast über zwei Jahrhunderte erstrecken. Schon aus diesen Angaben geht hervor, daß weder ein einziger Held im Mittelpunkt stehen noch eine geschlossene

Handlung durchgeführt werden kann. Der Stil ist der einer gewaltigen gereimten Chronik, wuchtig, aber ermüdend. Kriegszüge und Schlachten werden mit einem Pathos von altertümlichem Anflug beschrieben. Bei der Fülle der Tatsachen fehlt es an Wiederholungen nicht. Der Vorzug des Epos liegt in glänzenden Einzelschilderungen (Schlacht auf den katalaunischen Feldern, Untergang der Vandalenflotte, Auswanderung der Götter, Alboin und Rosamunde u. a.). Hier ist das Gebiet, wo sich Lingg allen anderen dichterischen Zeitgenossen überlegen zeigt. In Lingg brannte eine düstre Fantasie, er hatte Vorliebe für große Gestalten und für gewaltige Ereignisse. Er glich einem Freskomaler, der riesige Wände bedarf, um Bilder zu malen. Linggs Epik ist nicht ohne Größe, aber diese liegt doch mehr im Stoff als im Poetischen, mehr in den geschilderten Helden, Völkern und Zeitabschnitten als in dem, was die Kunst des Dichters und die Persönlichkeit desselben aus ihnen gemacht haben. Denn wir sind in der modernen Zeit soweit, uns mit Hilfe der Wissenschaft nach Belieben in jede Zeit versetzen zu können. Wollten wir dem Dichter diese Fantasie und diese genaue Widerspiegelung vergangener Zeiten zu gute rechnen, so würden wir zu einer grenzenlosen Überschätzung geschichtlicher Epen und Romane kommen. Das eigentliche Maß von solchen historisch-philosophischen Dichtern findet sich in denjenigen Stellen, wo das geschichtliche Kostüm fehlt und das Poetische, das Menschliche allein zutage tritt. Da zeigt es sich, daß Lingg trotz der großen Form seiner Poesie doch nur ein Ausläufer ist; ererbte, nicht geborene Größe ist es, die ihn schmückt.

Als Lyriker ist Lingg vielleicht nicht so gewürdigt, wie er verdiente. Kein Geringerer als Heyse stellt ihn nicht bloß zu den lyrischen Künstlern (Geibel, Lenau, Keller, K. F. Meyer), sondern sogar zu den reinen Lyrikern (Eichendorff, Mörike, Heine, Storm): „Seit Goethe ist es schwerlich einem Lyriker vergönnt gewesen, so ungehindert vom Kunstbewußtsein zu sagen, was er leide, über solche Naturlaute des Schmerzes, Inbrunst der Stunde, Eigentlichkeit des Ausdrucks ... zu gebieten. Über die Ursachen der Schmerzen bleiben wir meist im Dunkeln, aber die Echtheit des Ergusses läßt uns nie an der Berechtigung der Klagen zweifeln. Wie oft begegnen uns Poeten, die sich in den Finger schneiden, um mit gutem Gewissen sagen zu können, daß sie ihre Verse mit ihrem Blut geschrieben hätten. Lingg redet nicht viel von seinen Schmerzen; seine Schmerzen reden aus ihm."

Julius Grosse

Auf vielen Gebieten hat sich ein anderer, ebenfalls in München lange Zeit heimischer Poet, Julius Grosse, versucht. Wie Paul Heyse hat auch Grosse die schönsten Erfolge als Novellist und zwar als Novellist in Versen erzielt. Als solcher wählte er mit Vorliebe tragisch erschütternde, mit seltsamen Problemen verquickte Stoffe. Grosse besaß Fantasie und Erfindung, aber die rechte Eigenart fehlte; seine Produktion war zu schnell und zu groß. Das Ursprünglichste in ihm war wohl das Träumerische, wie denn seine Dichtungen voll sind von Ahnungen und Träumereien, nur daß er zu keiner wahrhaft visionären Dichtung gelangt ist.

Julius Grosse wurde 1828 in Erfurt geboren. Er entstammt dem städtischen Patriziat. Seine Entwicklung war ziemlich unstet. Er arbeitete als Geometer, wollte Baumeister werden, studierte dann aber in Halle und München die Rechtswissenschaft. Schon in Halle erwachte in ihm die Neigung zur Poesie, in München widmete sich Grosse 1852 einige Zeit der Malerei an der Akademie, dann entsagte er der bildenden Kunst und wendete sich ganz der literarischen Tätigkeit zu. Im Umgang mit Geibel, Heyse, Riehl u. a. war er eifriges Mitglied des Dichterkreises im Krokodil. Eine Reise nach Italien 1856 empfand er selbst als wohltuenden Abschluß gärenden Strebens. Es erschienen von ihm Gedichte und Novellen in Versen. Außerstande, sich als Dichter durchzusetzen, wurde Grosse in München Redakteur und Theaterkritiker. Bis 1869 war er Journalist, 1870 wurde er als Nachfolger Ferdinand Kürnbergers zum Generalsekretär der Schillerstiftung berufen, in ein Amt, das vor ihm Gutzkow und Dingelstedt innegehabt hatten, und lebte, da damals der Vorort noch wechselte, von 1870 bis 1875 in Weimar, von 1875 bis 1880 in Dresden, von 1880 bis 1885 abermals in Weimar, von 1885 bis 1890 in München, fortan dauernd in Weimar. Grosse starb 1902, auf einer Fahrt nach Italien begriffen.

Gedichte 1857, Aus bewegten Tagen 1869, Auswahl (von Paul Heyse) 1882.
Zeitgedichte 1859, 1864, 1870.
Novellen in Versen: Das Mädchen von Capri (in Hexametern) 1856, Der graue Zelter (in gereimten Versen) 1858, Gundel vom Königssee (in Hexametern) 1863.
Drama: Tiberius 1875.
Epos: Das Volkramslied, ein Sang aus unseren Tagen 1889.
Novellen und Romane: Vetter Isidor. — Das Bürgerweib von Weimar. Der Spion.
Lebensgeschichtliches: Ursachen und Wirkungen, Lebenserinnerungen 1896.

Am besten gelingen Grosse stimmungsvolle und feinempfundene Lieder, z. B. Pagenlieder, Mädchenlieder, Waldfrühlingstraum. Grosse ist im allgemeinen in sogenannten Rollenliedern bedeutender als in der lyrischen Darstellung eigener Erlebnisse. Ein Hauch des Konventionellen wird seine Lyrik nicht los. Im Drama (z. B. im Tiberius) hat Grosse seine zarte Kraft überspannt. In ihm selbst lebte kein Hauch von einem Tiberius. Schöne Bilder und edle Worte, malerische Gruppen können nicht darüber wegtäuschen, daß es dem Verfasser an Leidenschaft und dramatischer Kraft fehlte. Grosses Tiberius gehört zu den eine Zeitlang beliebten „Rettungen" großer geschichtlicher Bösewichter. Tiberius ist bei Grosse ein gutgläubiger philosophischer Idealist, der für die Lehren des Gekreuzigten Partei nimmt und die Weltherrschaft den germanischen Barbaren überantwortet. Mehr als die Dramen glückten Grosse Balladen, Zeitgedichte und Verserzählungen. Novellen und Romane produzierte er bei seiner leichten Fabulierungsgabe in übergroßer Zahl zum Schaden ihrer Ausreifung. In dem bedeutendsten seiner Epen, dem Volkramslied, will Grosse die Umwälzungen dichterisch schildern, die sich in Deutschland seit 1848 unter Bismarck abspielten, ohne den gewaltigen Stoff voll beherrschen zu können. Es zeigte sich ein Widerspruch zwischen Wollen und Können. Grosse hat sein schönes, doch nicht sonderlich eigenartiges Talent oft durch Überspannen und allzu rasches Schaffen zum Scheitern gebracht.

W. Hertz

Vom Mittelalter und seinen epischen Dichtungen, Sagen und Märchen wurde Wilhelm Hertz angeregt. In ihm verband sich mehr und jedenfalls glücklicher als in Scheffel der Gelehrte und der Dichter. Den gelehrtesten deutschen Dichter hat ihn Erich Schmidt genannt. „Mein Freund Hertz, dessen Verse so lauter sind wie sein Charakter", hat Paul Heyse über ihn geurteilt. Wilhelm Hertz hat eine große Reihe von mittelhoch-

deutschen, altfranzösischen und provenzalischen Dichtungen, die vorher nur dem Gelehrten zugänglich waren, erneuert, umgeschaffen und dem modernen Geschmack angepaßt. Hertz, 1835 in Stuttgart geboren, siedelte 1858 nach München über, stand dort in Verkehr mit Geibel, Heyse, Lingg, Schack und Bodenstedt, wurde Professor für Literaturgeschichte an der Münchener technischen Hochschule und starb dort 1902. Seine Vielseitigkeit zeigt sich in drei Gruppen: in wissenschaftlichen Schriften, die wir hier außer acht lassen, in eigenen poetischen Schöpfungen und in Nachdichtungen altfranzösischer und mittelhochdeutscher Werke. In den eigenen lyrischen Schöpfungen (lyrische Gedichte, Balladen) war Wilhelm Hertz Epigone. Er war von Ludwig Uhland, Geibel, Lenau und Heine beeinflußt. Die lyrischen Gedichte sind zum größeren Teil Liebesgedichte, von leiser Schwermut durchweht. In seinen Naturschilderungen ist er trotz der vornehmen Eleganz der Strophen und der Vielfarbigkeit der Bilder doch stets etwas lehrhaft. Am reizvollsten ist sein Klostermärchen Bruder Rausch 1882, in dem das Gedankliche freilich den novellistischen Kern fast überwuchert. Von seinen epischen Dichtungen (Lanzelot und Ginevra, Heinrich von Schwaben, Hugdietrichs Brautfahrt) steht das letztgenannte Werk am höchsten. Die bleibende Bedeutung von Wilhelm Hertz ist indessen in seinen Nachdichtungen zu suchen. Aus langjährigen Studien erwuchs sein Spielmannsbuch 1886. Er wollte in diesem Werk, wie er sagte, ein Buch zusammenstellen, wie es etwa ein normannischer Parleor des 13. Jahrhunderts bei sich führen mochte. Die einzelnen Stücke sind zum Teil in Versen, zum Teil in Versen mit Prosa unterbrochen geschrieben. Der Charakter der Dichtungen ist novellistisch (Der Tänzer unsrer lieben Frau, Hüons bunter Zelter, Lanval, Tyndorel, Aucassin und Nicolette). Darin vereinte Hertz Anmut der Form und leidenschaftlichen Schwung. Im Geist der alten Dichter und doch zugleich mit moderner Kunst und Subjektivität vertiefte und veredelte Hertz die alten Dichtungen, kürzte hier, spann dort das Gewebe fort und gestaltete die alten Dichtungen dadurch zu klarer, schöner Form. Am glänzendsten sind seine Neudichtungen von Gottfrieds Tristan und Isolde und von Wolframs Parzival. Hertz gehört in die Reihe der großen Übersetzer, an denen die deutsche Literatur reicher ist als irgend eine andere Literatur der Welt.

Die bedeutendsten deutschen Übersetzer: Luther (Altes und neues Testament), Herder (Volkslieder und Cid), Voß (Homer und andere Dichter des klassischen Altertums), Goethe (Cellini und Voltaires Mahomet), Wilhelm Schlegel und Graf Baudissin (Shakespeare), Wilhelm und Friedrich Schlegel (italienische und spanische Dichter), Tieck (Minnelieder und Cervantes), Rückert (persische, arabische, tartarische und indische Dichter), Schleiermacher (Plato), Chamisso und Gaudy (französische Lyriker), Freiligrath (englische und nordamerikanische Dichter), Leuthold (französische Lyriker), Heyse (Giusti und Leopardi), Hertz (altfranzösische und mittelhochdeutsche Epen), Bodenstedt (russische Poeten), Schack (Spanier und Firdusi), Simrock (alt- und mittelhochdeutsche Werke), Wilbrandt (Spanier und Shakespeare), Fulda (Moliere), Jordan (Edda und Homer), Gildemeister (Byron, Shakespeare, Dante, Ariost), Ulrich von Wilamowitz (griechische Dramatiker), Ompteda (Maupassant), Stefan George (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rossetti, Swinburne, d'Annunzio), von Oppeln-Bronikowski (Maeterlinck), Raphael Löwenfeld (Tolstoi), Schaukal (französische Lyrik), Henckell (russische Erzähler), Otto Hauser (Verlaine, Rosetti, holländische und chinesische Lyrik), Otto Julius Bierbaum (Girand, chinesische Lyrik), Friedrich Gundolf (Shakespeare), Arthur Schurig (Stendhal), Hedwig Lachmann (Edgar Poe, englische Lyriker), Betty Jacobsen (Dante, Petrarca und Poe), Julius Elias (Ibsen und Björnson), Möller van den Bruck (Dostojewski), Th. Däubler (französische Dichter).

W. Jensen

„Storm war mein Meister in jungen Tagen", bekannte Wilhelm Jensen von sich selbst. Jensen ist der letzte dieser Reihe, er kommt von der dritten Generation her, aber er vereint mit dieser Herkunft Züge, die den Dichter bereits unter den Einflüssen der Zeit nach 1870 zeigen.

Jensen wurde 1837 in Heiligenhafen im Nordosten Holsteins als Sohn eines Landvogts geboren. Kiel und Lübeck hinterließen in Jensen erste Jugendeindrücke. Ohne rechte Liebe studierte er Medizin und Naturwissenschaften, vertauschte sodann auf Geibels Rat dieses Studium mit dem der Philosophie und Literatur und trat dem Münchener Dichterkreise nahe. In Stuttgart redigierte Jensen 1865 das Blatt der deutschen Partei in Schwaben, setzte dann in der Heimat die tagesschriftstellerische Tätigkeit fort, zog sich dann aber, des politischen Treibens müde, in sein altes Familienhaus nach Kiel zurück. Von 1876 bis 1888 lebte er in Freiburg in Baden, dann übersiedelte er nach München. Jensen starb 1911.

Novellen: Magister Timotheus 1866. Die braune Erika 1868. Unter heißerer Sonne 1869. Eddystone, Posthuma 1872. Nymphäa 1874. Karin von Schweden 1878. Aus den Tagen der Hansa 1885. Aus schwerer Vergangenheit 1888. Diana abnoba 1890. Hunnenblut 1892.

Romane: Nirvana (drei Bücher aus der Geschichte Frankreichs) 1877. Versunkene Welten 1882.

Lyrische Gedichte: Gedichte 1869. Lieder aus Frankreich 1871. Um meines Lebenstages Mittag 1873. Aus wechselnden Tagen 1878.

Erzählende Dichtung: Der Holzwegtraum 1876.

Jensen ist, was die Zahl seiner Dichtungen betrifft, vor allem Novellist; auch seine Romane sind eigentlich nur größere Novellen. In ihnen herrscht die Stimmung vor; Handlung und Charakteristik treten zurück. Der Boden, auf dem sich Jensen am liebsten bewegt, ist das Grenzgebiet zwischen Epik und Lyrik. Seine erzählende Dichtungsart zeigt zwei Seiten, eine idyllische und eine fantastische. Die ursprünglichere ist wohl, wie bei Storm, die idyllische. Die Gestalten Jensens sind selten greifbar; sie führen eine Art von Traumleben, sie kranken fast alle an Willenlosigkeit und können aus ihrer dämmerhaften Welt in die Wirklichkeit und Helle des Alltags kaum hineinversetzt werden. Nicht daß die Charakteristik der Personen oft recht verschwommen ist, nicht daß die Handlungen oft recht schwach motiviert sind, ist das Schlimmste, sondern der Hauptfehler der Jensenschen Novellen ist, daß diese schattenhaften Gestalten gleichzeitig mit einer Leidenschaftlichkeit ausgestattet werden, die den Eindruck des Unwahrscheinlichen peinlich erhöht. Für die Mängel der Motivierung und des Aufbaus und für die überaus große Breite der Darstellung entschädigt jedoch teilweise die Schilderung und Beseelung der Natur, in der Jensen ein Meister ist. Die Natur steht bei ihm stets in einer bestimmten, manchmal nur zu absichtsvollen Beziehung zur Handlung und Gefühlswelt seiner Personen. Die schwüle Glut des Mittags, der Duft des Sommers, die einsame rotblühende Heide, das Meer in seinem Frieden und in seiner Furchtbarkeit wird von Jensen mit höchster Stimmungskunst geschildert. Meisterwerke dieser Art sind Magister Timotheus, Die braune Erika, Im Pfarrdorf. Im Gegensatz dazu liebt der Dichter auch gewaltige, alles verschlingende, besonders durch das Meer herbeigeführte Katastrophen zu schildern. Das bedeutendste Werk dieser Art ist die Novelle Eddystone.

Es schildert den Untergang des 1703 bei Cornwallis auf einem Felsen errichteten Leuchtturms von Eddystone. In wilder Nacht erzählen sich bei Schmaus und Rundtrank die Helfer beim Bau Geschichten, da löscht die Springflut das erste Licht des neuen Leuchtturms aus und Meister und Gesellen stürzen mit ihren Mädchen in die Tiefe.

Diese Novelle zeigt die zweite Seite der Jensenschen Dichtung, die fantastische. Im großen geschichtlichen Rahmen neigt Jensen zur Abenteuerlichkeit und Verschwommenheit. Die Geschichten sind wie im Rausch oder wie aus der Vision geschrieben, dabei liegt in ihnen hart neben der Mystik das Triviale. In den Grundzügen ähneln sich die Geschichten sehr; Jensen hat zuviel geschrieben, als daß er sich nicht oft wiederholt haben sollte. Wo Jensen geschichtliche Stoffe benutzt — und er hat vom Mittelalter an bis zur Rokokozeit und der großen Revolution viele zumeist grausige, dunkelrot brennende Stoffe bearbeitet — da springt er mit der Historie auf das freieste um und schafft stets Fantasiegebilde. Beides, das Idyllische wie das Fantastische, diente Jensen dazu, seine Sehnsucht nach Schönheit auszudrücken. In dieser Beziehung, auch in seiner gedankenhaften Art und seinem Pessimismus, hatte Jensen mit Hamerling einige Verwandtschaft. Wie dieser hat auch Jensen sein künstlerisches Ideal nie zu erreichen vermocht, das moderne Leben dichterisch zu meistern. Seine Lyrik dagegen zeigte Töne von selbständiger Bedeutung.

Die Modetalente der Reaktion 1850

Kinkel Redwitz Putlitz Bodenstedt Roquette

Der früheste Vertreter der episch-lyrischen Modedichtung ist **Gottfried Kinkel**. Sein viel gelesenes Epos Otto der Schütz 1843 war das Vorbild für zahlreiche kleine Epen, die alle im Mittelalter spielten, das Kostüm ausführlich beschrieben und gewöhnlich die romantischen Abenteuer eines jungen Helden ausmalten, der alle Schönheit und Stärke in sich vereinigt und schließlich die hochgeborene Braut heimführt. Dies war zumeist das durchgehende Thema. Die Vorliebe für solche romantische Epen erhielt sich bis 1856. Kinkel fand in Redwitz, Roquette, Scheffel, Becker (Jungfriedel), Müller von Königswinter (Johann von Werth) u. a. viele Nachfolger. Der Inhalt von Otto dem Schützen ist urbildlich für die gesamte Gattung dieser romantischen Kleinwerke: Otto der Schütz gewinnt als Jäger den ersten Preis auf einem Schützenfest des Grafen von Cleve, er beschirmt die Grafentochter Elsbet vor einem Auerochsen und gewinnt ihre Liebe; erst dann erfährt sie, daß Otto der Sohn des Landgrafen von Thüringen ist.

Das kleine Epos, in paarweisen Reimen geschrieben, ist anmutig und zierlich; doch hat nicht dieses Werk, sondern das Lebensschicksal Kinkels während der Revolution den Dichter berühmt gemacht. Rheinländer von Geburt, war Kinkel (1815 bis 1882) zunächst Professor in Bonn, nahm aber in unklarer politischer Schwärmerei an dem badischen Aufstand teil, wurde gefangen genommen und vom Kriegsgericht in Rastatt zu lebenslänglicher Festungsstrafe verurteilt. Mit Hilfe seines treuen Anhängers und Schülers Karl Schurz, der später in Nordamerika großen politischen Einfluß erlangte, floh Kinkel aus Spandau und entkam glücklich nach England. Später lehrte er in Zürich.

In schärferer Ausprägung erschließt sich das Wesen der Modeepiker in Oskar von Redwitz. Fast noch ein Jüngling, hatte er aus einer ehrlichen, aber dumpfen Begeisterung heraus sein berühmtestes Werk, das stark katholisierende Epos Amaranth 1849 geschrieben, das mit Überschwenglichkeit von allen begrüßt wurde, denen an kirchlicher Strenggläubigkeit und an der Verdrängung revolutionärer Gedanken lag. Im Grunde war das Epos nur älteren Mustern nachempfunden: den Werken von Walter Scott, Fouqué, Ernst Schulze, Uhland u. a. Redwitz war in streng katholischen Vorstellungen aufgewachsen. Die Mischung von Katholizismus, Rittertum und Minnewesen entsprach aber der Zeitströmung nach der Revolution aufs glücklichste.

Jung Walter findet in einem einsamen Schwarzwaldschloß die schöne, minnige und sinnige Jungfrau Amaranth. Er muß weiter ziehen, denn in Welschland ist er bereits mit der stolzen Gräfin von Como, Ghismonda, verlobt. Er findet Ghismonda aber kirchlich ungläubig und trachtet vergeblich sie zu bekehren; da verläßt er sie vor der Hochzeit, zieht auf Kriegsabenteuer aus und führt endlich seine stille fromme Amaranth heim.

Das Epos besteht hauptsächlich aus Schilderungen sowie aus Liedern Walters und Amaranths. Das romantische, sentimental verschwommene Epos ist nichts als ein Modewerk.

Redwitz, geboren 1823 in Lichtenau in Franken, gestorben 1891 in Gilgenberg bei Bayreuth, schrieb das früher sehr beliebte Drama Philippine Welser 1859, den Roman Hermann Stark 1869 und einen Zyklus von Sonetten: Das Lied vom neuen deutschen Reich 1871. Eigentümlich war die innere Entwicklung des Dichters; Redwitz kam später von seinen katholischen und romantischen Schwärmereien ab. Schon in Hermann Stark erzählte er ein Stück deutscher Lebens- und Familiengeschichte, und endlich besang der in seinen Anschauungen völlig gewandelte Dichter das neue deutsche Reich.

Eine andere, um 1850 sehr beliebte Art von episch-lyrischen Gedichten waren die Blumen- und Elfenmärchen. In diesen Entwicklungsgang der Literatur griff Gustav zu Putlitz ein. Er wurde 1821 in der Mark geboren, war später Hoftheaterintendant in Schwerin und Karlsruhe und starb 1890. Sein Jugendwerk Was sich der Wald erzählt 1850 war eine Sammlung süßlicher Prosamärchen von Blumen, Käfern und Elfen. Er war sichtlich von Hans Christian Andersens Prosamärchen angeregt worden. Das kleine Werk war hold, aber unbedeutend, gleichwohl versetzte diese Spielerei die Leute in den Jahren der Reaktion in Entzücken.

Um das Jahr 1850 reihte sich in rascher Aufeinanderfolge ein liebenswürdiger Kleinmeister an den andern. Statt wie Redwitz, Kinkel und andere Poeten in mittelalterliche Verkleidung, hüllte sich Friedrich Bodenstedt 1819 bis 1892 in orientalische Gewänder. Durch seinen Aufenthalt in den kaukasischen Bergländern hatte der trockene und eitle Niedersachse poetische Anregungen erhalten, die lange in ihm nachwirkten, die aber seine verstandesmäßige, lehrhafte, begeisterungsarme Naturanlage nicht ändern konnten. Bodenstedt, der viel überschätzte, hat weder Schöpferkraft noch Wärme besessen, er war ein eleganter, leicht ironischer Spruchdichter. Als Übersetzer russischer Dichter erwarb er sich Verdienste um die Verdeutschung von Lermontoff, Puschkin u. a.

Bodenstedts berühmte Lieder des Mirza Schaffy 1850 waren nicht, wie man anfangs glaubte, Übersetzungen, sondern bis auf ein einziges Gedicht Bodenstedts eigene Erzeugnisse. Bodenstedt hatte in Tiflis den Mirza, d. h. Schriftgelehrten Schaffy, einen muhamedanischen Priester aus Gjändscha, kennen gelernt. Ihm legte er die kleinen Gedichte und Sprüche in den Mund. Es waren lauter kurze, meist vier- oder achtzeilige lehrhafte, sehr zierliche und muntere Gedichte in Gaselenform. Liebe und Wein werden in orientalischer Ausdrucksweise besungen, es wird freigeistig über Religion und Politik gescherzt und dabei oberflächliche Lebensweisheit mit klingelnden Reimen vorgetragen. Bodenstedt ließ bis zum Jahr 1874 die Leute in dem Glauben, daß Mirza Schaffy die Lieder gedichtet habe, erst dann bekannte er sich, was viele freilich schon längst wußten, als Verfasser. Der Nachlaß des Mirza Schaffy ist wie alles übrige von Bodenstedt mit Recht vergessen.

Es ist das Schicksal dieser episch-lyrischen Talente, daß sie nur mit einem Werk, meistens mit dem Erstlingswerk, Erfolg erlangt haben. Das Werk, das Otto Roquette (geboren 1824 in Krotoschin, gestorben 1896 in Darmstadt) berühmt gemacht hat, war Waldmeisters Brautfahrt, ein Rhein-, Wein- und Wandermärchen 1851. Roquette stand dichterisch ohne Frage über Bodenstedt, Putlitz und Kinkel. Waldmeisters Brautfahrt, von Karl Immermanns köstlich frischem kleinen Epos Tulifäntchen 1830 angeregt, war von reizender Anmut und in liebliche Romantik getaucht, die Sprache besaß musikalischen Wohllaut, der Eindruck war ganz auf Lust und glückliches Vergessen aller Widerwärtigkeiten gestellt. Der Erfolg der Dichtung war groß, aber verhängnisvoll insofern, als Roquettes bessere Werke (die Novellen: Die Turmfalken, Titze von Trixen, das dramatische Märchen: Gevatter Tod 1873) nicht die gleiche Anerkennung erringen konnten.

Abhängige Talente

Schack Leuthold Gregorovius Kirchliche Dichter

Mit Ideen erfüllt zu sein, die der Gestaltung würdig sind; mit erlesener Bildung feinsten Kunstgeschmack zu vereinigen; das edelste Wollen in sich zu fühlen, aber das Heimweh nach dem Idealen nicht stillen zu können, — das ist ein tragisches Los, das viele Poeten der Zeit betroffen hat. Die Ausläufer einer Generation sind gewöhnlich Meister im Anempfinden, in der Aufnahme von Anregungen, die sie von überall und aus allen Zeitaltern empfangen haben. Sie sind in der Lyrik und Epik abhängig vom Altertum, von den Orientalen, den Romantikern, von Hölderlin, Platen, Freiligrath, Lord Byron und Heine; im Drama von Aristophanes, den Spaniern, von Shakespeare, von Goethe und Schiller. Die Ausläufer und Epigonen einer Generation sind feine Bildungs- und Kulturpoeten, aber sie sind doch nur Dichter aus zweiter Hand. Wer ihnen die Bildung nähme, raubte ihnen das Beste ihrer Dichtung. Einzelne verfügen äußerlich über eine größere Zahl von Stoffen und Formen als selbst das Genie oder das führende Talent, aber in keinen Stoff ergießt sich ihr Inneres. Epigonen bringen weder reine Epik noch reine Lyrik noch reine Dramatik zustande. Da die Epigonendichtungen aus einer Idee, nicht aus einer Anschauung entsprungen sind,

so fehlt ihnen alles Ursprüngliche und Bezwingende. Andere Merkmale der Epigonenkunst sind: Zusammenheften von verschiedenen Schönheiten, die ganz verschiedenen Zeiten oder Dichtern entstammen, Experimente mit fremdländischen Formen, Unvolkstümlichkeit, Neigung zur Reflexion, zur Geschichte und besonders zum Rednerischen, sanfte Sentimentalität, ermüdende Glätte der Technik, Vorliebe für die südliche Landschaft. Epigonen sind meist humorlose Idealisten von pathetischer Richtung. Eigentümlich ist ihnen auch, daß sie Stoffe suchen, die eigentlich ihrer Natur sehr fern liegen müßten, wie Catilina, Heliodor, Timandra, Demetrius, Gracchus, Nero, Tiberius, Brunhilde, die Hohenstaufen, Ines de Castro und andere.

Ein solcher vornehmer Epigone, ein Dichter des Nachdenkens, des köstlichen Nachempfindens, war Graf Schack. Hoher Kunstverstand, aber kein selbstschöpferischer Zug war ihm eigen.

Der 1815 in Brüsewitz geborene mecklenburgische Edelmann Adolf Friedrich von Schack unternahm weite Reisen nach Italien, ins Morgenland, nach Spanien, überall Eindrücke von Natur und Kunst sammelnd. Da ihm der diplomatische Dienst, dem er einige Zeit angehörte, Muße genug zu den ernstesten Studien ließ, so eignete sich Schack eine so umfassende Bildung an, wie sie unter seinen Standesgenossen die wenigsten besaßen. 1855 übersiedelte er nach München, wo er mit Geibel, Hertz und Bodenstedt befreundet war. 1876 erhielt er von Kaiser Wilhelm dem Ersten den Grafentitel, 1894 starb er erblindet in Rom. In seiner Gemäldegalerie, die er in München in einem schönen Palast aufgestellt hatte, vereinigte Schack herrliche Werke von Genelli, Schwind, Spitzweg, Feuerbach, Böcklin, Lenbach, die er zum Teil als junge Künstler durch größere Aufträge beschäftigt und damit unterstützt hatte. In seinem Testament vermachte Schack die Galerie Kaiser Wilhelm dem Zweiten.

Gelehrte Werke: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien 1845. Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien 1865. Geschichte der Normannen in Sizilien 1865.

Übersetzungen: Spanisches Theater 1845. Romanzero der Spanier (mit E. Geibel) 1860. Heldensagen des Firdusi 1863.

Gedichte 1866. Weihgesänge 1878.

Dramen: Die Pisaner 1872. Timandra 1880.

Ernste epische Dichtungen: Nächte des Orients oder Die Weltalter 1874. Die Plejaden 1881.

Lebensgeschichtliches: Ein halbes Jahrhundert, Erinnerungen und Aufzeichnungen 1888. Meine Gemäldesammlung 1882.

Schacks bestes Werk sind die Nächte des Orients, ein episch-lehrhaftes Gemälde der vergangenen Geschichtsperioden der Menschheit. Versöhnter Weltschmerz erklingt als Grundgedanke des Werkes.

Zur Zeit des vatikanischen Konzils 1870 begibt sich der Dichter europamüde nach dem Orient. Ein alter Magier gibt ihm einen Trank, der ihn im Traum in ferne Zeiten versetzt. Als der Dichter vom Traum erwacht, zieht der Magier mit ihm durch alle Länder Asiens. In dieser Weise durchlebt der Dichter die frühe Vorzeit, das arische Heldentum, das Zeitalter des Perikles, die Weltentsagung indischer Priester, Christentum, Mittelalter, Renaissance und Revolution. Endlich kehrt der Dichter wieder nach Europa zurück. Hier ist inzwischen das Deutsche Reich entstanden. Mit einer Verherrlichung Deutschlands und einer Vision der Zukunft schließt das geradezu als Muster einer akademischen Dichtung dastehende Werk.

Die andre epische Dichtung Schacks Die Plejaden ist zwar weniger lehrhaft, also reiner in der erzählenden Form, aber auch schwächer und eintöniger. Die Dichtung Schacks besitzt wenig rein Lyrisches, sie ist entweder rednerisch oder

malerisch, das Liedmäßige fehlt ganz. Im Drama ist Schack ohne jede Bedeutung; hervorragend sind seine Übersetzungen, wertvoll seine gelehrten Werke.

Der mit ungestüm brausender Fantasie begabte, auf vielen selbstverschuldeten Irrwegen des Lebens sich verzehrende Schweizer Heinrich Leuthold aus Wetzikon war im Münchener Dichterkreise seit 1857 heimisch.

Leuthold war 1827 in Wetzikon im Kanton Zürich geboren. Seine Eltern standen nach Besitz und Bildung auf der untersten Stufe. Sein Vater, der eine Sennerei betrieb, starb im Armenhause. Unter bitteren Kämpfen trieb Leuthold in Bern, Zürich und Basel Universitätsstudien. Plötzlich entsagte er dem Studium und ging 1854 nach Italien. Seine leidenschaftliche Liebe zu Karoline Trefford trieb ihn mit dazu. Hauptsächlich aber wollte er im Süden zum Künstler heranreifen. 1857 siedelte er nach München in den Kreis der Krokodile über. Von seinen Gedichten war bisher nichts erschienen. 1862 traten in Geibels Münchner Dichterbuch die ersten dreizehn Gedichte des bisher ganz unbekannten Schweizer Dichters hervor. Im nächsten Jahr folgten von Geibel und Leuthold die Fünf Bücher französischer Lyrik. Zwei Drittel der darin befindlichen Übersetzungen gehörten Leuthold; Geibel, der den Ruhm hatte, nahm nur die Sichtung und Feilung vor. Leuthold lebte in München von literarischer Tagelöhnerei und geriet in die äußerste Bedrängnis. Ausschweifung und Menschenflucht entfremdeten ihn immer mehr seiner Umgebung; ein Lungenleiden überfiel ihn; auch die Liebe der Baronin Hedemann, einer Enkelin Wilhelm von Humboldts, konnte den völlig Zerrütteten nicht mehr retten. Leutholds Seelenleiden führte endlich zum Wahnsinn. Er starb zweiundfünfzigjährig in der Schweizer Irrenanstalt Burgtöpli 1879.

Der Poesie hat Leuthold alles geopfert. Zu nennen sind als seine bedeutendsten Werke die erzählenden Gedichtfolgen Hannibal und Penthesilea. Von lyrischen Gedichten: In der Fremde, Trinklied eines fahrenden Landsknechts, Venetia, Gaselen, Die Kapelle am Strande. Leutholds Poesie ist fast durchgängig lyrisch mit einer starken Hinneigung zu farbigen Gemälden und plastischen Szenen, die, ähnlich wie bei Lingg, fremdartigen Kulturen entnommen sind. Mit Lingg teilt Leuthold auch die große Gabe des Nachbildens, aber Leuthold ist weit leidenschaftlicher und ohne die Schwere und den oft pedantischen Ernst Linggs. Nicht selten schwelgt Leuthold geradezu in schönen Formen und schönen sprachlichen Klängen; seine Poesie will berauschen, sie atmet eine starke Subjektivität; oft genug freilich ist ihm die Form die Hauptsache und der Inhalt scheint nur des farbenschillernden Schmuckes wegen da zu sein. Auch das ist die Eigentümlichkeit von Ausläufern alter hochentwickelter Literaturzeitalter.

Herwegh und Lenau haben den Dichter beeinflußt. Erst spät erschienen, von seinem Landsmann Gottfr. Keller herausgegeben, Leutholds Gedichte 1878. Sie enthalten: Lyrische Gedichte, Penthesilea, Hannibal, Übertragungen. Leutholds dämonisches Wesen, seine bald sich steigernde Schwermut paßten nicht in den Münchener Kreis; auch deuteten sie sein tragisches Ende schon lange vorher an. In der Formgewandtheit sucht Leuthold seinesgleichen. Er war ein poetischer Feuergeist, aber Zerfahrenheit, schweres Leid und Leidenschaften trübten Leutholds Lebensgang wie seine Poesie. Ein seiner würdiges Amt vermochte er nicht zu erringen. Keller sagt über die Leutholdschen Gedichte: „Das Buch hat nicht nur ein Schicksal, sondern stellt ein Schicksal dar.“ Ludwig Ganghofer hat in dem Roman: Die Sünden der Väter 1896 Leutholds Gestalt dichterisch geschildert.

Ferdinand Gregorovius (geboren 1821 in Neidenburg in Ostpreußen, seit 1852 in Italien, seit 1874 in München lebend, gestorben 1891) schrieb das kleine Epos Euphorion 1858. Es spielt zur Zeit des Unterganges

von Pompeji und Herkulanum. Es ist ein rein akademisches Werk im Entwurf und in der Form. Weiter verfaßte Gregorovius die Tragödie Der Tod des Tiberius 1851. Die drei historischen Hauptwerke von Ferdinand Gregorovius sind: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter 1859 bis 1872, die Lebensgeschichte der Lukrezia Borgia 1874 und die Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter 1889. Poesievolle Reisebücher sind: Wanderjahre in Italien 1857 bis 1877 und Korsika. In allen Büchern von Gregorovius findet man gediegenste Wissenschaft, die sich mit der Poesie verschwistert hat.

Von wohltuender Einfachheit und Wärme ist die religiöse Dichtung des protestantischen Pfarrers Julius Sturm (1816 bis 1885) aus Köstritz. Er wirkte nach den zahlreichen politisch und religiös freigeistigen Lyrikern von 1848/49 bei seinem Auftreten 1852 fast wie ein Bahnbrecher in religiöser Poesie, obschon Sturm im Grunde nur die Bestrebungen Philipp Spittas fortsetzte.

Sechs Jahre nach Sturm trat Karl Gerok auf, 1815 in Vaihingen geboren, 1890 in Stuttgart als Oberhofprediger gestorben. Er war ein frommer Sänger, ein echt evangelischer Seelsorger, ganz erfüllt von Bibelglauben und Liebe für seine Brüder. Verhältnismäßig spät veröffentlichte er die geistlichen Lieder Palmblätter 1857. Sie waren von edler, in flüssigen Reimen sich bewegender Beredsamkeit und trugen weniger einen rein lyrischen als einen betrachtenden und belehrenden Charakter. Der Form nach zeigten die Gedichte, daß Geibel für Gerok vorbildlich gewesen war.

Die politische Lyrik

Im allgemeinen tritt die politische Lyrik in dieser Generation zurück. Dennoch erstirbt die politische Dichtung auch in dieser Zeit nicht. Die schleswig-holsteinischen Kämpfe, die dunkle, tastende Sehnsucht nach Einheit und Aufrichtung eines mächtigen Vaterlands und Kaisertums bewegen die politische Dichtung. Sehr zahlreich sind die Gedichte nicht, Geibel, Strachwitz und Wilhelm Jordan sind die bedeutendsten politischen Dichter dieser Zeit; Jensen, Storm und Grosse schließen sich in zweiter Linie an. Vollständig verstummt ist die alte revolutionäre Lyrik; wir haben in dieser Zeit eine verhaltene politische Lyrik mit ausgesprochen nationalen Zielen. Der Blick dieser politischen Lyrik ist in das Innere, in die Seele gekehrt; ein seherischer Geist schreitet durch sie hin; sie ist keine Volksversammlungs-, keine Zeitungslyrik mehr; sie knüpft fast nie an bestimmte Personen und Ereignisse an, sondern sie schweift in stiller Betrachtung über allgemeine Gegenstände dahin.

Geibel stemmte sich als erster dem Freiheitstaumel der Revolution entgegen. Er stellte sich (Zeitstimmen 1841) inmitten der wütenden Angriffe auf das Bestehende den revolutionären Forderungen der Mehrheit entgegen. Er war der erste, der in den Strudel der Phrasen das Schlagwort warf, daß der Dichter nicht bloß dazu da sei, zu hassen, sondern auch zu glauben und zu lieben. Schon seine herzliche Religiosität machte ihn zum Gegner Herweghs und Heines. Als politischer Dichter entspringt Geibel der freien Rheinbegeisterung des Jahres 1840, aber er geht wie diese auf viel frühere Strömungen der romantischen Zeit zurück.

Er knüpft an Max von Schenkendorfs (gestorben 1817) früh verklungne edle Begeisterung für nationale Güter an. Es sind Züge in dieser politischen Lyrik Geibels, die ihn, hätte er mittelhochdeutsch geschrieben und unter den Stauffern gedichtet, zu Reinmar von Zweter und Walter v. d. Vogelweide stellen würden.

An der schleswig-holsteinischen Dichtung des Sturm- und Drangjahres 1848 beteiligte sich auch H e b b e l, der als geborener Dithmarsche den Ereignissen in seiner engeren Heimat Aufmerksamkeit schenkte. Obschon er die politische Lyrik grundsätzlich verwarf, schrieb er an den Herausgeber der Europa, Gustav Kühne 1848: „Für die Europa schicke ich Ihnen ein politisches Gedicht, das ich bei Gelegenheit des schleswig-holsteinischen Waffenstillstands schrieb. Übrigens ist es das erstemal, daß ich ein politisches d. h. nach meiner Theorie k e i n Gedicht schrieb."

Nach 1850, als die Einheits- und Freiheitsbewegung mißlungen war, Preußen sich aufs tiefste vor Östreich und Rußland gedemütigt hatte, Schleswig von Holstein gerissen war und der Deutsche Bund die Nordmark den Dänen überliefert hatte, war Geibel fast der einzige, der als politischer Dichter nicht verstummte.

G r a f M o r i t z S t r a c h w i t z stand als jüngerer politischer Dichter Geibel zur Seite. Den Kampf um Parteiinteressen machte auch Strachwitz nicht mit. Für Gemeinschaftsgefühle wie Herwegh und Freiligrath hatte er keinen Sinn. Der Volksmasse, aber auch dem Bürgertum stand er fremd gegenüber. Die Forderungen des Liberalismus und Radikalismus wie Herwegh versifizierte er nicht, aber er besang auch die Ideale der Kreuzzeitung nicht. Er wollte, wie Geibel auch, nur Deutscher unter Deutschen sein; ein hohes, ideal geschautes Deutschland war sein Leitbild.

Über den Frühlingsglanz der Jugend ist dies Dichterleben nicht hinausgekommen. Graf Strachwitz wurde 1822 in Peterwitz in Schlesien geboren, wuchs in einem lauten prächtigen Schloßleben auf, liebte Jagen und Reiten, war Katholik, aber ohne jeden Dämmer katholischer Mystik, furchtlos offen, von adligem Freiheitsstolz, froh und stark, durchaus Individualist, auf der Schule und auf der Universität in Breslau und Berlin (Tunnel über der Spree) früh mit der Dichtung vertraut. Als Dichter war er Pathetiker. Von Freiligrath, Geibel und Platen in der Form bestimmt, angeregt von der Rhetorik Anastasius Grüns und Herweghs, gab er als Zwanzigjähriger seine Lieder eines Erwachenden (1842), als Fünfundzwanzigjähriger die Neuen Gedichte (1847) heraus, war wenigstens in Rücksicht auf Glanz und Glätte der Form zur Vollendung gediehen, starb aber, auf einer Reise nach Italien erkrankt, viel zu früh (Wien 1847).

Was an ihm erfreut, ist seine Jugend, sein stürmender Ton, seine lichte Jungherrlichkeit — „Meine Fahne ist die Jugend" — seine furchtlose Offenheit, seine klare Schönheitsfreude. Er war in den Liedern eines Erwachenden (1842) einer der frühesten Vorläufer der dritten Generation. Seine Neuen Gedichte zeigen ihn bereits viel reifer. Von seinen Liebesliedern sind zu nennen: Die beiden Reiterlieder; Wie gerne dir zu Füßen. Von den politischen Liedern: Der Hymnus an den Zorn; Der Himmel ist blau; Der gordische Knoten; Ein Wasserfall und endlich sein schönstes und größtes Lied: Germania (Land des Rechtes, Land des Lichtes, Land des Schwertes und Gedichtes). Von den Romanzen und Historien: Das Herz von Douglas; Pharao; Hie Welf; Rolands Schwanenlied; Nun grüß' dich Gott, Frau Minne. Als Romanzendichter ist Strachwitz von großer Bedeutung. Die englisch-schottische und skandinavische Ballade hat in Strachwitz

einen ihrer Hauptvertreter. Sie hatte von Percys Reliques im 18. Jahrhundert ihren Ursprung genommen, war durch Bürger nach Deutschland gekommen, Uhland (Harald, Jagd von Winchester) und später Heine (Schlachtfeld von Hastings) hatten sie weiter entwickelt; bei Fouqué und Arndt war die Nordlandromanze dagegen erstarrt; Ebert, Seidl, Geibel, Moritz Hartmann hatten Versuche mannigfacher Art zu ihrer Wiederbelebung gemacht. Derjenige aber, der die englisch-schottische Ballade in ihrer Zusammendrängung, Sprunghaftigkeit, dramatischen Wucht in der deutschen Dichtung zum Siege gebracht hat, war Strachwitz. Von ihm gehen Fontane, Dahn, Liliencron, Börries von Münchhausen aus. Namentlich Fontane, der im Berliner Tunnel 1844 mit Strachwitz bekannt wurde und sein begeisterter Verehrer war, ja auch Strachwitzens Gedichte auswendig lernte, ist durch ihn erst zur englisch-schottischen Ballade geführt worden (Archibald Douglas, Der Towerbrand, Maria Duchatel).

Als politischer Lyriker im Strachwitzschen Sinn ist noch Graf Alexander von Württemberg (Gegen den Strom 1843) zu nennen.

Dichter des Übergangs

Jordan Klein Gottschall Dahn

Wilhelm Jordan begann als politischer Dichter. Er stand als Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung und als Ministerialrat 1849 zur Errichtung einer deutschen Flotte, praktisch betrachtet, dem politischen Leben von allen Dichtern am nächsten.

Das Wesen Jordans bietet manche Gegensätze dar, die sich nur dann lösen, wenn man eingesteht, daß er ebenso sehr Dichter wie Denker war. Als Poet wie als Philosoph ist Jordan ein Sonderling, aber einer der kraftvollen Art; er liebte es, gegen den Strom zu schwimmen. Es mutet bei einem Nibelungendichter seltsam an, darwinistische Gedanken und moderne Religionsphilosophie in poetischen Formen ausgesprochen zu finden.

1819 wurde Wilhelm Jordan in Insterburg geboren. In Königsberg studierte er mit Eifer Naturwissenschaften. 1848 wurde er in das deutsche Parlament gewählt und zeigte sich gar bald als zündender Redner. Seine Losung war: „Freiheit für alle, aber des Vaterlandes Kraft und Wohlfahrt über alles." Als Ministerialrat half er die vom Parlament neugegründete deutsche Seemacht errichten, wurde aber pensioniert, als die deutsche Flotte durch Hannibal Fischer versteigert worden war. Nachdem er sich von der Politik zurückgezogen hatte, begann er seine größeren dichterischen Werke zu schaffen. Seine Kunstreisen als Rezitator führten ihn durch die weite Welt. Schließlich zog sich Jordan ganz auf sein stilles Musenheim in Frankfurt zurück, der Nestor der Dichter seiner Zeit. Er starb 1904.

Philosophisches Lehrgedicht: Demiurgos, ein Mysterium, 1852 bis 1854.
Antike Tragödie: Die Witwe des Agis 1858.
Moderne Verslustspiele: Die Liebesleugner. Tausch enttäuscht. Durchs Ohr 1870.
Epos in Stabreimen: Die Nibelunge. Erstes Lied: Siegfriedsage 1868. Zweites Lied: Hildebrants Heimkehr 1874.
Übersetzungen: Sophokles, Odyssee, Ilias, Shakespeare, Edda.
Lyrische Gedichte: Strophen und Stäbe 1871.
Moderne Romane: Die Sebalds. Zwei Wiegen.
Kritische Schriften: Das Kunstgesetz Homers. Der epische Vers der Germanen. Epische Briefe.

Jordans Bedeutung liegt auf epischem Gebiete. Zwanzig Jahre dauerte die Arbeit an dem Epos Die Nibelunge. Jordan begann 1861 als wandernder Rezitator alle größeren Städte in Deutschland und Östreich, der Schweiz, in Rußland und Nordamerika zu besuchen und Teile seines großen Gedichtes aus dem Gedächtnis vorzutragen. Es enthält 48 Gesänge und im ganzen etwa 34 000 Verse. Jordan beherrschte dieses große Werk mit unbeschränkter Gedächtniskraft und einer eigentümlichen Vortragskunst. Die Nibelunge sind ein Riesenwerk, das gleichsam aus der altnordischen Vorzeit in die neuere Zeit hineinragt.

Was den Inhalt von Jordans Nibelunge betrifft, so ist es notwendig, alle Ähnlichkeiten mit dem Nibelungenlied zu vergessen, da fast nur die Namen der handelnden Personen die gleichen sind. Bei Jordan ist alles farbiger, vielgestaltiger, reicher und sorgfältiger in den Einzelzügen als im alten Epos, stimmungsvoller, schwunghafter und leidenschaftlicher. Jordan ist tiefer als Lingg, Wagner, Geibel, Hebbel, Simrock und Dahn in das Altgermanische eingedrungen, er wirkt echter als Wagner, aber dennoch schwindet auch bei Jordan der Eindruck einer angestrengten und klug nachgebildeten Kunstdichtung nicht. Von hoher Schönheit sind die Schilderungen, Vergleiche und Bilder und die epische Einfachheit. Aber vieles ist zu weit ausgesponnen, herrliche Gesänge wechseln mit langen öden Stellen. Zu den hervorragendsten Stellen gehören im ersten Teil: Siegfrieds Befreiung der Brunhild (4. Ges.), Siegfrieds Begegnung mit Kriemhild im Saale zu Worms (5. Ges.), Siegfried und der kranke Sohn Brunhilds (22. Ges.), Siegfrieds letzte Jagd und sein Tod (23. Ges.), Kriemhild und Brunhild an der Leiche Siegfrieds (24. Ges.). Im zweiten Teil, der an dichterischem Wert den ersten Teil übertrifft, sind hervorzuheben: Die Werbung Etzels um Kriemhild (7. Ges.), Die Belagerung Drontheims (11. Ges.), besonders aber die Erzählung von Kriemhilds Rache (13. bis 17. Ges.), Das Totengericht über Kriemhild (19. Ges.), Der Kampf zwischen Hildebrant und Hadubrant (23. Ges.).

Jordan war bei allem sprachlichen Eigensinn ein kühner, anschaulicher, gewaltiger Meister der Sprache. In Jordans Stabreimen, den edelsten unserer Literatur, sind die sinnlich mit dem Ohr wahrnehmbaren Harmonien in den meisten Fällen zugleich Harmonien der Wortseelen.

Folgende Theorie des Stabreimes entwickelt Jordan in seinen kritischen Schriften. Die älteste poetische Form, die das Gedächtnis unterstützen sollte, ist bekanntlich der Parallelismus der Glieder bei Ägyptern und Hebräern. Daraus haben sich Strophe und Reim entwickelt, die gewissermaßen bei jedem Volke neu entdeckt werden mußten. Die Germanen bildeten, um das Gedächtnis des Sängers zu unterstützen, den Stabreim aus. Der epische Vers der Germanen besteht aus vier Hebungen, d. h. vier Silben, die wegen ihrer überwiegenden Bedeutung im Satze voll betont und deren Vokale länger ausgehalten werden müssen. Die Hebungen wechseln mit beliebig viel Senkungen, d. h. mit Silben, deren Bedeutung im Satze geringer ist und deren Vokale nur kurze Zeit angehalten werden. Stabreimend ist ein Vers, wenn darin zwei bis vier Hebungen mit demselben Konsonanten beginnen; die Vokale gelten, wenn sie Anlaute von Hebungen sind, sämtlich als Alliteration. Der Stabreim läßt die größte Freiheit zu. Die Anordnung der Stäbe kann z. B. folgende sein: Wie draußen im Busche Drossel und Buchfink (abab), Die Wege der Flucht über Fluren und Wogen (abba), Hildebrants Herz stand still (aabb), Das Kleid von klingend verklammerten Worten (aaab), Zur fernen Vorzeit unsres Volkes (aaba), Um den luftigen Leib zum Leben im Laut (aaaa).

Demiurgos und Nibelunge zeigen die beiden Hauptrichtungen im Wesen des Dichters: das Philosophische und das Patriotische. Als Philosoph ist Jordan ein Anhänger Darwins und der modernen Naturwissenschaft. Als Patriot ist Jordan überzeugt von der Aufgabe unseres Volkes, die Welt mit deutschem Geiste zu erfüllen. Alle seine Dichtungen sind Verherrlichungen germanischer Sittenstrenge und Leibeskraft; seine edlen, großen und nationalen Gedanken vermag er aber, trotz der Sprachgewalt, über die er verfügt, nicht in leicht faßliche Kunstformen zu übertragen. Als die starke Anregung, die in dem rhapsodischen Vortrag des Dichters selber lag, mit Jordans Rücktritt ins Privatleben geschwunden war, verloren die Nibelunge ihre Volkstümlichkeit.

Hübsch ist das Verslustspiel Durchs Ohr, dessen Grundgedanke der ist, daß sich das Ohr als ein feinerer Sinn erweist als das Auge, um Herzen zu erforschen.

Ein junges Paar lernt sich maskiert auf einem Maskenball durch das Gespräch und den Klang des Organs, mittels des Ohres also, kennen und lieben. Die beiden überlassen es der Zukunft, sich am Klang der Stimme wiederzuerkennen und aus den tausenden herauszufinden, eine Probe, die beide bestehen.

Die beiden Romane Die Sebalds und Zwei Wiegen behandelten die religiöse Frage und die nicht minder bedeutsame Frage nach dem Lebensglück des Menschen, doch besaßen die Personen des Romans mehr symbolische Bedeutung als wirkliches Leben.

In anderer Weise bildeten zwei Dichter, Klein und Gottschall, einen Übergang zur vierten Generation. Beide haben epigonenhafte Züge, beide streben nach den höchsten Wirkungen, beide erreichen sie nicht. Gottschall ahmte mehr Schiller, Klein mehr Shakespeare nach.

Julius Leopold Klein wurde 1804 in der ungarischen Handelsstadt Miskolsz geboren. Er führte ein unglückliches, vereinsamtes Leben. An keinen Beruf gebunden, verfaßte er in 30 Jahren 14 Stücke und begann eine großartig angelegte Geschichte des Dramas. Bei seinem Geist und seinem Wissen hätte er der erste dramaturgische Kritiker in Deutschland werden können. Er starb, sich als verkanntes Genie fühlend, ohne seine Geschichte des Dramas vollendet zu haben, 1876 in Berlin.

Dramen: Zenobia 1847. Strafford 1862. Heliodora 1867.
Geschichte des Dramas 1865 bis 1876.

Klein war ein taumelnder Romantiker mit modernen Ideen. Seine Stücke waren mit Personen und Handlungen überladen. Klein fühlte sich nur auf geschichtlichem Boden sicher. Krankhaft suchte er sein Vorbild Shakespeare zu erreichen. Die Überladung seiner Stücke stammt weniger aus Überkraft als aus Sucht nach Originalität und aus Schwäche des Kompositionstalentes. Ein wirres Netz von Intriguen und Handlungen zieht sich durch die Stücke. Die Sprache ist bald großartig, bald gesucht, aber immer mit Bildern vollgepfropft; der Dichter möchte in jedem Satze bedeutend sein. Für die Bühne ist Kleins Dramatik unbrauchbar. Sein bestes Drama ist Zenobia. Die bis zum fünfzehnten Band vollendete Geschichte des Dramas, ein gelehrtes Werk von riesenhaften Abmessungen, gedieh bis zum Drama Shakespeares.

Zahmer und sauberer, doch ebenso ein Dichter des geschichtlichen Intriguenstücks wie Klein, nur schwächer als dieser, war R. Gottschall. Das Künstlerische hatte Gottschall im Drama wie im Epos von größeren Vorbildern übernommen. Das Poetische war bei ihm zum Rednerischen, die Leidenschaft zum

Affekt, die klassische Technik zur bloßen Geschicklichkeit des dramatischen Schachspielers geworden. Insofern wies Gottschall wahrhaftig nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit; aber er legte seinen Werken philosophische und patriotische Grundgedanken unter, die sie zwar nicht zu Kunstwerken machten, aber ihnen das Akademische und Steife nahmen.

In seinen Jugenderinnerungen bezeichnet sich Gottschall selbst als den geborenen Nachzügler. Das war er in der Tat. Er stand als Lyriker, Dramatiker, Romandichter und Kritiker im Gefolge Größerer. Seine Stücke sind ein Abglanz Gutzkowscher Stücke, den veränderten Bedürfnissen der Zeit von 1860 bis 1880 sich anpassend. Seine Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts war eine Tat. Sie vertrat gegen Julian Schmidt das Prinzip der modernen Dichtung.

Rudolf Gottschall wurde 1823 in Breslau geboren, geriet bereits 1841 in Königsberg in die liberale Bewegung hinein, gab die geplante Dozentenlaufbahn auf und wurde Schriftsteller, Dramaturg und Redakteur. In den vierziger Jahren dichtete er freiheitliche Lieder, die als „Zensurflüchtlinge" in der Schweiz erschienen. Mit Jordan und Jacoby stand er in der vordersten Reihe der demokratischen Bewegung Ostpreußens. Wie die meisten politischen Dichter, die der zweiten Generation entstammen, machte er in den fünfziger Jahren seinen Frieden. 1864 kam er nach Leipzig und trat hier in den Dienst des Verlages von Brockhaus. Er gab die Blätter für literarische Unterhaltung und Unsre Zeit heraus, zugleich war er Theaterkritiker für das Leipziger Tageblatt. Auch auf anderen Gebieten setzte er seine erstaunliche literarische Fruchtbarkeit fort. Zu Laube, der 1869 Theaterdirektor in Leipzig geworden war, geriet er in scharfen Gegensatz und half ihn aus Leipzig verdrängen. Von 1864 bis 1890, wenn auch seit 1880 in schwächerem Grade, beherrschte er das literarische Leben Leipzigs. Mehr und mehr war Leipzig, die alte literarische Metropole, von ihrer Bedeutung herabgesunken und zuerst von Hamburg und München, dann von Berlin überflügelt worden. Gottschall stieg äußerlich zu hohen Ehren; er wurde geadelt und Geheimer Hofrat, aber er erlebte einen jähen Absturz. Zu der jüngeren Generation fand er keine rechte Stellung mehr. Aus der zweiten Generation stammend, die dritte und vierte überlebend, rührte sich der literarische Kämpe bis in sein höchstes Greisenalter noch wacker in der fünften Generation, auch wenn sein Schaffen immer äußerlicher wurde. Als Fünfundachtzigjähriger schrieb er noch in sechs Wochen drei Bände Roman und besuchte das Theater als Berichterstatter. Gottschall starb 1909.

Gedichte: Lieder der Gegenwart 1842. Gedichte 1849. Neue Gedichte 1858.
Epische Dichtungen: Carlo Zeno 1854. Die Göttin 1853. Maja 1863.
Dramen: Pitt und Fox, Mazeppa, Katharina Howard u. v. a.
Romane: Im Banne des Schwarzen Adlers; zahlreiche Unterhaltungsromane.
Deutsche Nationalliteratur im 19. Jahrhundert 1855 ff.
Aus meiner Jugend 1898 (die Zeit von 1823 bis 1852 umfassend).

Gottschalls Schaffen ist von großer Vielseitigkeit und Leichtigkeit. Seine Poesie trachtete überall nach Größe und Schwung, aber sie glich meist gemalten Flammen. Sie ließ im Innersten kalt. Das Rednerische überwog. Die Werke glänzten für den Augenblick, sie blendeten durch wohlerprobte Effekte, aber sie hatten kein inneres Leben, sie waren vergänglich. In seinen Dramen bevorzugte Gottschall geschichtliche Stoffe. In ihnen vereinigte sich Schillers Pathos in wenig harmonischer Weise mit der kalten Berechnung des Scribeschen Intriguenstücks. So mahnte das geschichtliche Lustspiel Pitt und Fox (1854), dessen Stoff der englischen Geschichte entnommen ist, stark an Gutzkows Zopf und Schwert und damit auch an Scribes Ein Glas Wasser. Das Trauerspiel Katharina Howard (1871) behandelte die Gemahlin König Heinrichs des Achten, die von ihrem eifersüchtigen Gatten aufs Schafott geschickt wird.

Das zahlreiche Auftreten von epigonenhaften Dichtern beweist allemal, daß sich eine Generation dem Ende ihrer Herrschaftstage nähert und daß die Ablösung durch ein anderes Zeitgeschlecht bevorsteht. Auch **Felix Dahn** ist einer der letzten Ausläufer der dritten Generation. In ihm verbindet sich wie bei manchem andern der vorgenannten Dichter das Geschichtliche mit dem Dichterischen. Dahn ist der Gesinnung nach einer der deutschesten, seiner Kunstbehandlung nach einer der einseitigsten Dichter. Was Dahn zu einem Dichter der dritten Generation macht, ist der Umstand, daß der Plan und zum Teil auch die Ausführung seiner Hauptwerke im Geist der fünfziger Jahre wurzelt. Von Ebers und andern Modetalenten der siebziger Jahre scheiden ihn seine große Begeisterungsfähigkeit und sein Aufgehen in der germanischen Heldenwelt; es war für ihn keine Modesache, sondern eine Herzensangelegenheit, deutsche Recken und deutsche Vorzeit darzustellen. Liebenswerter noch als der Dichter ist der Mann Felix Dahn, der, auch wie Wildenbruch, jederzeit kraftvoll für seine Überzeugung eingetreten ist.

Als Kind von Schauspielern wurde Dahn 1834 in Hamburg geboren. Im zartesten Alter kam er nach München. Sein Elternhaus bot ihm viel geistige Anregung. Früh entbrannte auch seine Fantasie durch die Lektüre von Sagen und Geschichtswerken. 1863 wurde Dahn in Würzburg Professor für deutsches Recht. Sein bedeutendstes wissenschaftliches Werk sind Die Könige der Germanen. In den fünfziger Jahren plante und schrieb Dahn seine besten Dichtungen. Zwischen 1858 und 1867 stockte sein Schaffen, dann begann wieder eine allzu reiche Schaffensperiode. Als Johanniter beteiligte sich Dahn am Kriege von 1870. Im Jahr 1872 wurde er als Professor der Rechte nach Königsberg, 1888 nach Breslau berufen. Seine Gattin zweiter Ehe, Therese von Droste, eine Nichte Annettes, war ebenfalls schriftstellerisch tätig und hat mit ihm zusammen einige Bände Gedichte und Sagen veröffentlicht. Dahn starb 1912 in Breslau.

Romane: Ein Kampf um Rom 1876. Kleine Romane aus der Völkerwanderung: Felicitas, Bissula, Attila, Gelimer, Die Bataver u. a. 1882 ff.
Erzählungen aus der nordischen Sagenwelt: Odhins Trost 1880. Friggas Ja 1888. Sind Götter 1874.
Wissenschaftliche Werke: Die Könige der Germanen, elf Bände 1861 bis 1907.
Dramen. Gedichte. Balladen und Lieder. Lebenserinnerungen.

Als Epiker im Stil der übrigen Verskünstler hatte Dahn 1855 das kleine Epos Harald und Theano geschrieben. Es finden sich darin eingehende Kampfschilderungen, die Beschreibung der Erstürmung einer Stadt, opernhafte Schicksalswendungen und zum Schluß der tragische Untergang der Edlen; all das sind dauernd Hauptmomente Dahnscher Erzählungskunst geblieben. Anderthalb Jahrzehnte hat Dahn geschwiegen, dann folgt eine rasche Produktion. Über etwa zwanzig Jahre hin erstreckte sich die Abfassung seines großen Romans **Ein Kampf um Rom**, der den Untergang der Ostgoten in Italien schildert und dem Dahn seinen Hauptruhm verdankt. Der Roman, obwohl erst 1876 erschienen, ist nicht, wie man oft gemeint hat, eine Folgeerscheinung des Krieges von 1870, sondern er wurzelte durchweg in den poetischen Stimmungen und politischen Anschauungen der fünfziger Jahre. Die geschichtlichen Quellen finden sich in Dahns zweitem Band der Könige der Germanen, doch ist vieles, darunter die Hauptfigur des Cethegus, freie Erfindung. Das Werk hat sechs Bücher: Theoderich, Athalerich, Amalaswintha, Theodahat, Totila, Teja. Mit großer Kraft werden Goten, Römer und Byzantiner in Gegensatz gebracht. Das Werk hat etwas Blendendes, das die Mängel nicht sofort deutlich werden läßt, als deren schwer-

wiegendste zu nennen sind: die bunte Theatralik der Szenen, das Haften an oberflächlicher greller Charakteristik, die große Gebärde und dabei der kleine Aufwand an Kunst. Gleichwohl lagen in dem großartigen Stoff so viel dankbare Momente, daß diese Fehler dem Leser zunächst wenig zum Bewußtsein kamen. Dahn erweckte die höchsten Erwartungen. Die übrigen Werke, die er allzu rasch auf den literarischen Markt warf, enttäuschten: Felicitas, Bissula, Attila. Höher stehen die Erzählungen aus der nordischen Götterwelt mit Anlehnung an die Edda, so Odhins Trost. Dahns Dichtung war, obschon sie sich weit über das Jahr 1890 fortsetzte, doch nur Nachhall. Die literarische Strömung aber wendete sich immer mehr vom Geschichtlichen und Typischen zum Modernen und Individuellen und zur treuen, schlichten Abbildung der Wirklichkeit hin.

Unterhaltungsschriftsteller

Den Durchschnittsgeschmack der Zeit erkennt man nirgends besser als in den Unterhaltungsromanen. Der Roman in seiner breiten Form, in seinem bequemen Sichgehenlassen war von jeher die Musterkarte aller Gesinnungen und Narrheiten, das Spiegelbild aller Abgründe und Untiefen einer Zeit. Beliebt war namentlich die Gattung des Salonromans mit mancherlei stehenden Figuren aus der vornehmen Gesellschaft: dem genialen Wüstling und Herzensbezwinger, dem alten Kammerdiener, der herzlosen Modedame (im Salonroman beginnen für viele Schriftsteller die Menschen eigentlich erst mit dem Grafen); großer Beliebtheit erfreuten sich ferner der erotische Roman mit kühnen Pfadfindern und Abenteurern, die Dorfgeschichte (hier hörte der Mensch mit dem Schulzen auf, und eine Lieblingsgestalt war die des alten harten reichen Bauern), der Gouvernantenroman, hervorgerufen durch die Werke der Currer Bell, und der Sklavenroman, für den die Werke der Frau Harriet Beecher-Stowe (Onkel Toms Hütte) begeistert hatten.

Die Hauptvertreter des Salonromans waren Freiherr von Sternberg und Wilhelm Hackländer, zwei Schriftsteller von unbestreitbarem Talent. Alexander von Ungern-Sternberg war der bedeutendere. Er hatte Geist, Fantasie, Geschmack und Lebenskenntnis. Er war 1806 in der Nähe von Reval in Esthland geboren und entstammte einer deutsch-schwedisch-ungarisch-russischen Adelsfamilie. Er lebte erst in Stuttgart und Mannheim, dann nach 1841 in Berlin, übersiedelte 1850 nach Dresden und starb 1868 bei Stargard. Seine erste Novelle trug den vielgenannten Titel: Die Zerrissenen 1832. In seiner ersten Zeit nahm Sternberg einen Anlauf zu sozialen Romanen: Diane 1842, Susanne 1847. Hier schilderte er in liberalem Sinne die Berliner Gesellschaftskreise hohen und niederen Ranges. Nach 1848 ging er ins streng konservative Lager über in seinen Zeitromanen: Die Royalisten 1848, Die beiden Schützen 1849. Darauf folgten in seiner dritten Zeit tendenzlose Werke mit frivolem Charakter: Die braunen Märchen 1850, Ein Fasching in Wien 1851, Ein Karneval in Berlin 1852 und Das stille Haus 1854, das rechte Futter für Leihbibliotheken. Sternberg war mit seinen Zeitromanen nicht ohne Einfluß auf Spielhagen. Ein gefälliger Oberflächenschriftsteller war Hackländer (1816 bis 1877), der Dichter der Odeurs, der Lackstiefel und der hageren aristokratischen Erscheinungen. Seine leichtflüssigen Romane

wollten nur des Lesers Zeit angenehm totschlagen. Hackländer war elegant wie Sternberg, aber bürgerlicher in seiner Schreibweise. Ein niedlicher Realismus erfüllte Hackländers Kasernengeschichten (Wachtstubenabenteuer 1845), Kaufmannsgeschichten (Handel und Wandel 1850), Theaterromane (Europäisches Sklavenleben 1854) und Gesellschaftsromane (Eugen Stillfried 1852). Sein bestes Lustspiel ist Der geheime Agent (1850), ein Stück im Scribeschen Geschmack. Verwandt mit dem Gesellschaftsroman ist der zeitpolitische Sensationsroman. Sein Hauptvertreter war Gödsche (1816 bis 1878), unter dem Decknamen Sir John Retcliffe viel gefeiert, der pikant und fesselnd zu schreiben wußte und zahlreiche Sensationsromane aus der Zeitgeschichte verfaßt hat (Sebastopol, Nena Sahib, Villafranca, Biarritz).

Eine Gegenwirkung zu diesen Gesellschaftsromanen lag in Auerbachs Dorfgeschichten, die, wie erwähnt, ebenfalls oft nur Unterhaltungszielen dienten, sowie in den erotischen Romanen. Diese beliebte Gattung hatte in Gerstäcker und Ruppius ihre Hauptvertreter. Die Sehnsucht nach dem „freien Amerika" war bei der dritten Generation groß; seit James Fenimore Coopers farbenbrennenden Romanen (Der letzte der Mohikaner 1826, Der Pfadfinder 1840) waren die Hinterwäldlerromane für alle Unzufriedenen sowie für die Jugend ein Bedürfnis geworden. Coopers Reiseromane dürfen in ihrer Art klassisch genannt werden. Von unsern deutschen Erzählern war Friedrich Gerstäcker (1816 bis 1872) lange Zeit in Amerika und Australien gereist. Gerstäcker war eine unstete Natur. Er hatte viele Jahre in der amerikanischen Wildnis gelebt. Er beschrieb diese Irrfahrten in lebhaften Reiseschilderungen (Streif- und Jagdzüge durch die Vereinigten Staaten), unternahm dann neue Reisen und schuf aus dem gesammelten Stoff zahlreiche Reiseromane (Die Regulatoren in Arkansas 1846, Die Flußpiraten des Mississippi, Die Sträflinge, Tahiti u. a.). Sein Stil war drastisch, die Gestalten waren äußerlich gut gesehen, aber die Form war nachlässig und der Gehalt gering. Gerstäcker hat etwa 150 Bände geschrieben. Neben Sealsfield gehalten erscheint er flach, roh und ideenlos. Auch Otto Ruppius (1819 bis 1864) ließ viele seiner unterhaltenden Romane in Amerika spielen, wo er längere Zeit gelebt hatte: Der Pedlar, Der Prärieteufel, Im Westen, Ein Deutscher.

Als romantischer Erzähler von altertümelnden Geschichten sei hier der pommersche Pastor Wilhelm Meinhold aus Usedom (1797 bis 1851) genannt, der eine höchst eigenartige Erscheinung der Zeit darstellt. Meinhold veröffentlichte 1843 den Roman Marie Schweidler, die Bernsteinhexe. Dieser Roman sollte angeblich aus einer alten Kirchenchronik entnommen sein, war aber in Wirklichkeit ganz von Meinhold in Geist und Sprache des 17. Jahrhunderts erfunden worden. Der Roman war das erste und zugleich das geschichtlich treueste Muster einer altertümelnden Prosaerzählung. In Amadeus Hoffmanns Schule erwachsen war Woldemar Nürnberger (M. Solitaire) aus Sorau 1819 bis 1869. Er schrieb die Romane: Dunkler Wald und gelbe Düne 1856, Celestens Hochzeitsnacht 1858, Erzählungen bei Nacht, — bei Licht, — bei Mondenschein, — ungezügelte, barocke Darstellungen des Elends der unteren und der Verderbtheit der oberen Klassen.

Gegen all diese mehr oder weniger verkünstelten, nach dem Sensationellen haschenden Unterhaltungsschriftsteller traten zwei klare, fromme, sittlich erzieherische Volksschriftsteller auf: Ottilie Wildermuth und Gustav Nieritz. Ottilie Wildermuth 1817 bis 1877 war eine sympathische und liebliche Erscheinung. Sie schilderte eine fast schon versunkene Welt: das Kleinleben der Honoratioren in den schwäbischen Landstädtchen, das vormärzliche Beamtentum voll Würde und Behaglichkeit, die friedlich stille Gemütlichkeit des Pfarrhauses. Sie entwickelte dabei höchst gesunde Lebensanschauungen, war heiter, keusch und humorvoll. Erst allmählich verlor Ottilie Wildermuth ihre Naivität. Ihre späteren Hervorbringungen näherten sich den moralisierenden religiösen Erbauungsschriften. Am wichtigsten sind: Bilder und Geschichten aus Schwaben 1847.

Bedeutender war Gustav Nieritz aus Dresden 1795 bis 1876, der sein Lebenlang als Volksschul- und Armenschullehrer sein kärgliches Auskommen hatte, vom Jahr 1830 seines Talentes als Volkserzähler bewußt wurde und fesselnde, gemütswarme und lebensvolle Erzählungen in schlicht anschaulicher Darstellung schrieb. Hätte er sich unabhängiger und freier entfalten können, so würde er sicher eine höhere künstlerische Stellung errungen haben. In den vierziger Jahren gelangen ihm seine besten Volkserzählungen. Als Jugendschriftsteller hat Nieritz nur in bedingtem Grad zu gelten. Von seinen 116 Erzählungen, die in vielen Stücken an Ludwig Richters Holzschnittbildchen erinnern, und voll Liebe für die sächsische Heimat, voll Tüchtigkeit und stiller Pflichtbeschränkung waren, seien die folgenden hervorgehoben: Der Paukendoktor, Der Bilderdieb, Der Bettelvetter, Der arme Geigenmacher und sein Kind und Die heiligen drei Könige.

Das Theater keiner Zeit vermag nur von klassischen oder auch nur von guten Stücken zu leben, sondern es bedarf der braven Theaterkost. Solche haben in dieser Generation in höherem Sinn Eduard von Bauernfeld, in gewöhnlichem Sinn Charlotte Birch-Pfeiffer und Roderich Benedix geliefert.

Die Stücke der Charlotte Pfeiffer, vermählte Birch aus Stuttgart (1800 bis 1868) waren lange Zeit unentbehrliche Repertoirstücke bürgerlich-familiären Inhalts, richtige Schauspielerstücke mit Rührungseffekten, sehr dankbaren weiblichen Hauptrollen und glücklich ausgehenden Liebesgeschichten. Die Birch-Pfeiffer trat schon in ihrem dreizehnten Jahre auf, wurde später Theaterdirektorin, unternahm große Kunstreisen und wurde endlich 1844 am Berliner Hoftheater angestellt. Seit 1828 widmete sie sich der Bühnenschriftstellerei. Sie hat etwa 70 Stücke geschrieben, davon haben drei die verschiedensten Moderichtungen überdauert: Dorf und Stadt 1847 mit der Rolle des Lorle, Die Waise von Lowood 1856 mit der Rolle der Jane Eyre, und Die Grille 1856, das berühmteste Birch-Pfeiffersche Stück, mit der Rolle der Fadette. Anfangs pflegte die Birch ihren Dramen fertige Romanstoffe zu Grunde zu legen aus den Werken von Walter Scott, Victor Hugo, Auerbach, George Sand und Wilkie Collins. Dann versuchte sie es mit „Originalstücken" und endlich kehrte sie wieder zu den Romanstoffen zurück. So entstand Dorf und Stadt aus Auerbachs Frau Professorin, Die Waise von Lowood aus einem Roman der Currer Bell und Die Grille nach dem Roman La petite Fadette von George Sand. Andre Stücke der Birch sind vergessen, die einst berühmt waren: Pfefferrösel, Hinko, Die Günstlinge, Die

Marquise von Villette. In allen Stücken war der Gang der Handlung ehrbar, die Hauptpersonen waren deutlich charakterisiert, die Handlung rollte rasch ab. Andererseits waren Mängel: billige Wirkungen, fabrikmäßige Ausführung, Plattheit, schwache Motivierung, Nüchternheit.

Ein wohlerfahrener Theaterhandwerker von anderer Art war Roderich Benedix aus Leipzig (1811 bis 1873). „Ich war immer ein Genremaler und wollte nie das Lustspiel zur Geißel der Modetorheiten machen." Er besaß große Situationskomik und schilderte, ein zweiter Iffland, das engbürgerliche Familienleben, bald lustig, bald sentimental, aber immer wie ein rechter Spießbürger. Sein Streben ging auf Natürlichkeit, der Dialog war breitspurig, die Handlung klar, aber dünn, mit zahlreichen Episoden. Benedix schrieb etwa 100 Stücke. Die bekanntesten sind: Das bemooste Haupt 1841, Dr. Wespe, Das Stiftungsfest, Die Hochzeitsreise, Der Vetter, Die zärtlichen Verwandten, Der Störenfried. Mit seinem nachgelassenen Buch gegen die Shakespearomanie 1873 machte sich der brave Hausvater lächerlich.

Die wichtigsten Vertreter der Wissenschaften und die Presse

Wissenschaft

Von Geschichtsschreibern ist zuerst J. G. Droysen als der älteste zu nennen, geboren 1808, gestorben 1884, ein nationaler Parteigänger in den schleswig-holsteinischen Kämpfen. Von ihm stammt die Geschichte der preußischen Politik 1855 bis 1881. F. W. B. Giesebrecht (1814 bis 1889), ein Schüler Rankes, lehrte zuerst in Königsberg, dann in München, er schrieb im Sinn jener großen Sehnsucht nach Kaiser und Reich die Geschichte der deutschen Kaiserzeit 1855. L. Häusser in Heidelberg, ein streng konstitutionell und national gesinnter Mann, der auch vielfach politisch und journalistisch tätig war, verfaßte 1854 bis 1857 eine deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des Deutschen Bundes. Theodor Mommsen, geboren 1817 in Garding in Schleswig, kam 1858 als Professor des römischen Rechts an die Berliner Universität, war der angesehenste Historiker, Philologe und Jurist der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, er starb fünfundachtzigjährig 1903. Sein monumentales Werk ist die Römische Geschichte 1854 bis 1856, Glanzleistungen Mommsens sind der fünfte Band und das Römische Staatsrecht. Mommsen übertrug moderne Begriffe auf altrömische Zustände. Er schilderte die Menschen der römischen Zeit wie Menschen der Gegenwart. Lesen wir in seiner Schilderung die Kämpfe am Ausgang der römischen Republik, so meinen wir die Vorgänge leibhaftig zu schauen. Durch Mommsens Geschichtschreibung begannen sich die Dichter dem Römerstück zuzuwenden. Meisterhaft waren namentlich die Charakteristiken von Cato, Sulla, Mithridates, Cäsar, Cicero und Antonius. Das Werk war streng gelehrt und doch unterhaltend. Die altrömischen Charaktere und Parteikämpfe stehen in Mommsens glänzendem, scharf gespitztem, nicht selten raffiniertem Stil in vollkommener Plastik da.

Reich wie keine andre Zeit war der Abschnitt zwischen 1845 und 1865 an Literarhistorikern. Aug. Friedr. Chr. Vilmar (1800 bis 1868), ein protestantischer Theolog von starren Ansichten, verfaßte 1845 eine Geschichte

der deutschen Nationalliteratur, die als gelehrtes Werk freilich im Großen und Ganzen von der Forschung überholt worden ist, als ästhetisches Werk aber noch heute leuchtende Farben und hohe Schönheiten besitzt. Die Schilderung der Literatur des Mittelalters ist in Hinsicht auf den besonderen Zweck, die Herrlichkeit der alten Heldenlieder hervortreten zu lassen, nicht übertroffen worden. Ein warmer nationaler und zugleich künstlerischer Hauch weht in dem Buch. Es ist ein begeisterndes Werk, das aus einer einheitlichen, großen Grundanschauung geboren ist. Adolf Stern, selbst ein verdienstvoller Literarhistoriker, hat Vilmars Buch bis zur Gegenwart fortgeführt. Ein anderer Literarhistoriker, Julian Schmidt 1818 bis 1886 ist heute mit Unrecht fast ganz vergessen. Er hat große Verdienste. Allerdings, eins läßt sich nicht leugnen: Julian Schmidt war eine Natur, in der der Verstand unbedingt vorherrschte. Er schrieb die Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tode 1858, umgearbeitet 1865. Seine Anschauungen sind geistvoll, aber seine Ablehnung der neueren Literatur war in vieler Beziehung schädlich. „Sich der modernen Literatur zuwenden", schrieb Julian Schmidt, „das ist, als ob man in ein Pesthaus träte." Nur sein Freund Gustav Freytag, „der das Volk bei der Arbeit suchte", ward verherrlicht. Lassalle richtete gegen Julian Schmidt vernichtende Satiren.

Gegenüber Julian Schmidt war es ohne Frage ein gewaltiger Fortschritt, daß Rudolf Gottschall in seiner Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts 1855 ff. es sich zur Aufgabe gemacht hatte, gerade die lebende Dichtung zu behandeln. Gottschall ging mit viel Liebe an seine Aufgabe; er war als Persönlichkeit vielleicht zu schwach, den Stoff zu bezwingen und schichtete die Dichter allzu sehr wie gepreßte Pflanzen in ein Herbarium, aber gegen Julian Schmidts Literaturgeschichte war die seinige ein starkes und nützliches Gegengewicht.

Tüchtig und brauchbar war auch die mit vielen Proben ausgestattete Geschichte der deutschen Literatur von Heinrich Kurz 1851. Ein gelehrtes Werk ersten Ranges, ein Werk voll Wissen, Fleiß und Charakter, für wissenschaftliche Arbeit unentbehrlich, schrieb Karl Goedeke 1814 bis 1887 in seinem Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung 1859 bis 1881, in verdienstvollster Weise fortgesetzt von Edmund Goetze.

Noch eine Reihe anderer Historiker und Literarhistoriker ist zu nennen: Hermann Hettner in Dresden mit der Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts 1856, Rudolf Haym in Halle mit den Werken: Hegel und seine Zeit, Die romantische Schule, Herders Leben und Werke; Viktor Hehn mit einer kulturgeschichtlichen Schrift über die Kulturpflanzen und Haustiere sowie mit den Gedanken über Goethe; Ferdinand Gregorovius mit der mittelalterlichen Geschichte der Städte Rom und Athen.

Ein Literarhistoriker, der gleich Riehl und Gregorovius auch Poet war, Adolf Stern 1835 bis 1907, der in seiner Jugend Kaufmann werden sollte, bahnte sich durch hohe geistige Anlagen und eisernen Fleiß den Weg zu einer umfassenden Bildung. Er lebte literarisch schaffend in Zittau, Jena, Weimar und endlich die wichtigste Zeit seines Lebens in Dresden. Literargeschichtliche Werke: Deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart; Otto Ludwig, ein Dichterleben; Studien zur Literatur der Gegenwart. Poetische Werke: Novellen (Die Flut des Lebens, Die Wiedertäufer, Der Pate des Todes), Romane (Die letzten

Humanisten), Epen und lyrische Gedichte. Ein Hauch aus Goethescher Zeit, der reife, volle Humanismus der lebendigen Gegenwart, ohne die Spielereien der wechselnden Mode, zeichnet Sterns abgeklärte, ruhige Persönlichkeit aus. Stern hat als einer der ersten, doch nie mit wahrem Kämpfersinn die überragende Größe Hebbels, Otto Ludwigs und Gottfried Kellers verstanden und in ihnen die Erscheinungen erkannt, die unserer Literatur um die Mitte des Jahrhunderts ihren Stempel aufgeprägt haben.

Hier mag auch eine Schriftstellerin, Malwida von Meysenbug, ihre Stelle finden. Sie war 1816 in Kassel geboren, hatte sich zur Revolutionszeit von ihrer Familie getrennt und lebte in England als Erzieherin und Schriftstellerin, und dann gegen 40 Jahre in Italien. Sie starb im Alter von 86 Jahren 1903 in Rom. Sie war die Freundin Wagners und Nietzsches, Kinkels, Hertzens und Mazzinis. Sie schrieb: Memoiren einer Idealistin und den Roman: Himmlische und irdische Liebe. „Die Bedeutung Malwidas lag nicht in ihren dichterischen Werken und kritischen Versuchen, sondern in der Macht, die von ihrer Persönlichkeit und der Reinheit ihrer Ideale ausging, und vor allem in dem reichen Inhalt ihres Lebens, der uns durch ihre Memoiren einer Idealistin enthüllt wird."

Nicht uncharakteristisch ist es, daß gerade in dieser künstlerisch und poetisch so vielfach angeregten Generation die lange Reihe von deutschen Kunsthistorikern mit Franz Kugler und Schnaase einsetzte. Einer der bedeutendsten Kunsthistoriker war Jakob Burckhardt in Basel 1818 bis 1897. Fast mit allen geistig Großen, die in der Schweiz lebten, ist Burckhardt in die fruchtbarste Beziehung getreten: Keller, Meyer, Spitteler, Böcklin, Nietzsche. Weit über die Grenzen der Fachwissenschaft ragen seine vier Hauptwerke empor: Die Zeit Konstantin des Großen 1853, Der Cicerone 1855 (Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens), Die Kultur der Renaissance in Italien 1860 und Die Geschichte der Renaissance in Italien 1867. Nach seinem Tode erschienen als ein großartiges Vermächtnis: Griechische Kulturgeschichte 1898 bis 1902 und Weltgeschichtliche Betrachtungen 1905.

Künstlertum war allem aufgeprägt, was Burckhardt schrieb. Dichterische Pläne bewegten ihn; vier Jahre vor Wagner beschäftigte ihn Lohengrin als Opernstoff. Faustfragmente zeigen seinen ringenden Geist. Von Burckhardts Kunst der Renaissance sagte Taine, daß es ein wunderbares Buch sei, das vollkommenste und philosophischste, das über die italienische Renaissance geschrieben sei. Nietzsche nannte Burckhardt den tiefsten Kenner der Kultur der Griechen.

Burckhardt ist der Entdecker der Renaissance für Deutschland. Sein Verdienst ragt hier in die deutsche Geistesgeschichte hinein. Der Begriff Renaissance war vor Burckhardt in dem heutigen Sinn noch nicht vorhanden. Das Wort Renaissance, das uns so vertraut klingt, ist zum erstenmal von dem revolutionären Geschichtsschreiber Michelet in seiner Histoire de France 1855 gebraucht worden. Das Wort hatte zunächst einen politischen Sinn. Durch Burckhardt erhält das Wort Renaissance den kunsthistorischen Sinn. Weiter verbindet sich mit dem Wort Renaissance ein bestimmter Stilbegriff und endlich ein Weltanschauungsbegriff. Mit dem Stilbegriff hat Burckhardt, von Semper u. a. unterstützt, ein Formideal aufgestellt, das für die bildende Kunst und das Kunstgewerbe von weittragender Bedeutung geworden ist. Der Renaissancestil ward, seit dem Ende des Klassizismus und seinem Ausläufer, dem Biedermeierstil, für mehrere Jahrzehnte in Deutschland der herrschende Stil. Er sank von 1870 bis 1880 zu bloßer Nachahmung und Vergröberung der alten Formen herab. Der Begriff der Renaissance aber erweiterte sich durch Burckhardt

auch zu einem Weltanschauungsbegriff. Burckhardt hat das große Zeitalter zwischen 1300 und 1500 neu bewertet. Er hat die Renaissancezeit weit über das strenge, kirchlich gebundene Mittelalter erhoben und sie als Geburtszeit eines neuen Menschentums verherrlicht, in der das Individuum zum erstenmal sich und seine Macht erkennt. So ist Burckhardt der Entdecker des losgelösten, freien, heldenhaften Renaissancemenschen, der auch in der Dichtung eine große Rolle spielt und in C. F. Meyers Novellen seinen vornehmsten Ausdruck gefunden hat. Von Burckhardt wieder geht Nietzsche aus, der den Begriff des Übermenschen schafft, der den Gestalten der Renaissancezeit verwandt ist. Von allem Übermenschentum wendete sich Burckhardt übrigens ab. Eine Zeitlang konnte man sich vor Renaissancedramen und sogenannten Renaissancemenschen gar nicht retten. Mit dem Weltkrieg, der Revolution und dem Eindringen sozialistischen Geistes sind die Renaissancedramen verschwunden. Die fortschreitende Wissenschaft hat den Begriff der Renaissance, wie ihn Burckhardt geschaffen hat, nicht beibehalten; das aber raubt Burckhardts Bedeutung für die Zeit nicht das geringste.

Unter den Ästhetikern nehmen die bedeutendste Stellung ein Moritz Carriere in München, ein Vertreter des Schönen, Guten, Wahren (Wesen und Formen der Poesie 1854, Ästhetik 1859, Die Kunst und die Ideale der Menschheit) und Heinrich Theodor Rötscher 1803 bis 1871 (Dramaturgische Skizzen und Kritiken 1847, Kunst der dramatischen Darstellung 1841 bis 1846).

Die Presse der Zeit

Das Jahr 1848 war das Geburtsjahr der deutschen Presse; im weiteren Verlauf trat indessen 1851 und 1853 eine Stockung ein. Es wiederholte sich hier ein Schauspiel, das wir auch auf anderen Gebieten beobachten konnten. Man führte in Preußen die Zensur nicht gerade wieder ein, aber man unterdrückte doch nach Möglichkeit die freie Meinungsäußerung. Es war die wohlbekannte Zeit des gehemmten Fortschrittes und des beförderten Rückschrittes. Es stellte sich jedoch heraus, daß alle polizeilichen Beschränkungen nicht imstande waren, die größte der Öffentlichkeit dienende Einrichtung des Jahrhunderts in ihrer Entwicklung wesentlich aufzuhalten. Einige Zahlen beweisen das. Im 18. Jahrhundert waren nur 89 Blätter gegründet worden, von 1821 bis 1830 schon 97, von 1851 bis 1860 dagegen 482.

Im politischen und geschäftlichen Betrieb der Zeitungen vollzog sich nach 1848 ein gewaltiger Umschwung. Die Zeitung war allen etwas Unentbehrliches geworden. Hier hatte die Revolution von 1848 und 1849 vielleicht die gründlichste Umwandlung im deutschen Leben herbeigeführt. Neun Zehntel aller überhaupt Lesenden lasen nichts mehr als Zeitungen. Etwas ganz Neues trat in das Arbeitsgebiet der Presse: die Nachricht. Die früheren Zeitungen waren literarisch und lehrhaft gewesen. Jetzt galt es, im Zeitalter der aufblühenden Volkswirtschaft, des steigenden Volkswohlstandes, der stärkeren Betonung aller das „Diesseits" betreffenden Dinge, die Zeitung derart mit Nachrichten zu füllen, daß alles Neue, wo es auch geschah, sich in ihr wie in einem Brennpunkt sammelte. Dies war erst möglich nach der Ausbreitung von Telegraphie und Eisenbahn. Einige Zeitungen ersten Ranges begannen jetzt mehr als einmal täglich zu erscheinen; sie erweiterten ihren Stoffkreis beträchtlich. Damals kamen Markt- und Kursberichte, Landtagsreferate, Kongreßberichte, Gerichtsverhandlungen, Feuilletonromane und der volkswirtschaftliche Teil als neue Stoffgebiete zu den älteren politischen und feuilletonistischen Teilen hinzu. Allerdings entwickelte sich auch die Nachrichten-

übermittelung nur langsam. Als Anfang Januar 1801 König Friedrich Wilhelm der Vierte von Preußen starb, erhielten die großen süddeutschen Zeitungen diese Nachricht auf brieflichem Wege erst viele Tage später.

Die Zeitungen wollten, im allgemeinen gesprochen, nicht mehr belehren, sondern möglichst schnell über alles berichten. Daneben natürlich gaben die großen Blätter ihre geistige Führerstelle nicht auf, die sie in den sturmbewegten Jahren von 1840 bis 1849 errungen hatten. Die Zeitungen bildeten sich allmählich zu Organen bestimmter politischer Parteien um. Die erstarkende Presse war die beste Bürgschaft der gesetzlichen Freiheit — „wäre selbst die Verfassungsurkunde verloren, die Preßfreiheit würde sie uns wiedergeben" — und in den immer heftigeren Spannungen ward die Presse zu dem unentbehrlichen Sicherheitsventil der modernen Gesellschaft. Die deutschen Zeitungen verloren mehr und mehr ihre frühere etwas steife Zurückhaltung, — man denke an die Zeit, da die Allgemeine Zeitung erklärte, sie schriebe nur für Staatsmänner und Gelehrte, nicht für die Crapule — ja, die Zeitungen nahmen sogar mit in erster Linie an der allgemeinen Demokratisierung teil. Von charakteristischen politischen Schriftstellern dieser Generation sind außer Freytag und Julian Schmidt von den Grenzboten besonders Stahl und Gerlach von der Kreuzzeitung zu nennen.

Die sog. kritischen Literaturblätter waren zurückgegangen. Die Jenasche, Leipziger und Hallische Literaturzeitung erschienen nicht mehr. Die Abendzeitung, das Organ der Dresdner Trivialromantiker, war sanft entschlafen. Die angesehensten Literaturblätter der Zeit waren: Die Beilage zur allgemeinen Zeitung, das Cottasche Morgenblatt, die Blätter für literarische Unterhaltung (1818 gegründet), das Magazin für die Literatur des Auslandes (1832) und Kühnes Europa. Neu kamen hinzu: Die Grenzboten unter Julian Schmidt und Gustav Freytag (von Ignaz Kuranda 1841 gegründet), das Deutsche Museum unter Robert Prutz (1851), Unterhaltungen am häuslichen Herd unter Gutzkow (1853), Unsre Zeit unter Gottschall (1857).

Der einflußreichste Kritiker, der jedoch, wie schon hervorgehoben, mehr schädlich auf die Literatur gewirkt hat, war Julian Schmidt. Es ist unglaublich, daß ein Literarhistoriker von Bedeutung die moderne Literatur, das Schaffen seiner eigenen Zeit (bis auf Gustav Freytag), so vollständig verleugnen konnte wie Julian Schmidt. Gegen Julian Schmidt, dem Hebbel in seiner Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers schon gedient hatte, richtete sich Rudolf Gottschall, der das Prinzip des Modernen, soweit er es verstand, als kritischer Wortführer von 1855 bis 1880 vertrat.

Es ist jedoch mit Entschiedenheit und tiefem Bedauern hier hervorzuheben, wie wenig im allgemeinen die literarische und dramaturgische Kritik der Zeit für die großen Poeten wie Hebbel, Otto Ludwig und Gottfried Keller getan hat; auch für die Ausbreitung ihrer Werke hat die Presse dieser Zeit so gut wie nichts getan. Die großen Kämpfe um eine neue Kunstbehandlung spielten sich, wie wir schon sahen, ganz im Stillen, in den Tagebüchern Hebbels und in den Studienheften Ludwigs, ab; die Presse ging oft flüchtig an dem Größten, was diese Zeit geschaffen hat, vorüber. Die Entdeckertätigkeit für Hebbel, Keller, Ludwig, Annette von Droste, Grillparzer, Kleist, Novalis, Hölderlin, ja, eigentlich auch für Goethe begann erst später.

Im Journalismus tätig waren Jul. Grosse und H. Riehl in München, Hermann Kurz und Wilhelm Jensen in Stuttgart, Rudolf Gottschall als einflußreicher Herausgeber und Tagesschriftsteller in Leipzig. Auch der unselige Leuthold versuchte Journalist zu sein, trat wie Wilbrandt in Karl Braters Demokratische Zeitung in Frankfurt, dann in die Schwäbische Zeitung in Stuttgart ein, konnte aber die Pflichten des Tagesschriftstellers nicht erfüllen. Charakteristisch ist, daß Grosse, Riehl, Jensen und Gottschall neben ihrer Berufstätigkeit im Dienst der Zeitung auch dichterisch äußerst schaffensfreudig geblieben sind. Viel hat auch Friedrich Hebbel für die Tageszeitungen geschrieben und zwar von seinen ersten Anfängen an bis in die Wiener Zeit. Seine journalistische Tätigkeit ist eine äußerst beachtenswerte Seite seiner Veröffentlichungen und wir verdanken ihr mancherlei Kenntnis seiner Ansichten.

Hebbel schrieb zuerst für die Pariser Modeblätter der Amalie Schoppe in Hamburg, dann korrespondierte er 1836 und 1837 aus München für das von Hermann Hauff in Stuttgart redigierte Morgenblatt. Für Gutzkows Telegraphen schrieb Hebbel ein Gemälde aus München 1839 und andere echt journalistische Aufsätze. Aus Wien hat Hebbel von 1849 bis 1863 korrespondiert und zwar für die Allgemeine Zeitung 1848, für die Europa 1849, für Land und Meer 1860, für die Illustrierte Zeitung 1861 und 1862, für den Orion 1863. Am wichtigsten sind die 28 Berichte für die Allgemeine Zeitung, politisch freimütig, sprunghaft (Sprungbriefe wie sie Jean Paul nennt), voll Fanatismus für die Wahrheit. Für die Östreichische Reichszeitung besprach er zahlreiche ältere und neuere Dramen im Burgtheater und kritisierte neuerschienene Bücher. Dieser Tätigkeit verdanken wir Aufsätze, die sich fast zu einer Wiener Dramaturgie Hebbels auswachsen. Von November 1849 bis März 1850 leitete er auch das Feuilleton, prüfte Manuskripte und erledigte die Redaktionsarbeit.

Die namhaftesten Verleger der Zeit waren noch immer die alten; Johann Friedrich Cotta und seine Nachfolger in Stuttgart waren die Verleger von Geibel, Kinkel, Gregorovius, Redwitz, Schack, Auerbach, Lingg und Riehl; Julius Campe in Hamburg war der Verleger von Hebbel, J. J. Weber, Meidinger u. a. von Otto Ludwig, Salomon Hirzel von Gustav Freytag und von Grimms deutschem Wörterbuch. Wilhelm Hertz (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Dichter und Gelehrten) begründete 1847 die Verlagsfirma Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung) in Berlin. Er war bis zu seinem Tod 1901 der Verleger von Heyse.

Die vierte Generation

Politische und wirtschaftliche Zustände

Der Aufstieg

„Heben wir Deutschland in den Sattel,
reiten wird es schon können."

Es war kein Ereignis von einschneidender Bedeutung, das die dritte und vierte Generation voneinander trennte, kein Dichterwerk von Eigenart und Größe, kein Denker mit neuer Weltanschauung und Weltfühlung, ja nicht einmal der Kampfruf: „Hie alte, hie neue Kunst" schied das literarische Leben der dicht und fast unlösbar nebeneinander stehenden Generationen. Es war ein langsamer, gleitender, unblutiger Übergang. Noch weniger als sonst kann man hier einen kalendermäßigen und chronologischen Einschnitt machen. Es war, als ginge ein Sommer mit seinen Blüten und Früchten still und allmählich in den kühleren Herbst mit seinen blasseren Strahlen und längeren Abenden über.

Literarisch deutete auf einen Wandel der Generationen noch nicht das mindeste hin. Noch prangte Kellers Kunst über und über mit goldenen Trauben; noch zog durch Scheffels Lyrik der Spätsommer erst die allerzartesten Fäden; noch blühten Geibel, Auerbach und Stifter; in scheinbar unerschütterter Kraft stand, wie die Eiche auf dem Berge, der gewaltige Hebbel; Wagner strebte machtvoll empor; nur von dem Fruchtbaum des vereinsamten Otto Ludwig sank lange schon das vergilbende Laub; Heyse, Storm, Groth, Riehl, Freytag und Reuter füllten den Garten und seine Beete mit den buntesten und mannigfaltigsten Blüten.

So schien im Jahr 1862 in sommerlicher Pracht das an künstlerischen Talenten überreiche Geschlecht noch lange blühen zu sollen. Doch im Stande der Sonne, in den strömenden Lüften des Himmels, im Schoß der Erde selbst liegt die Notwendigkeit von Blühen und Vergehen. Es war der Wandel der praktischen Voraussetzungen, der p o l i t i s c h e n und w i r t s c h a f t l i c h e n Verhältnisse, der seit dem Jahr 1862 unaufhaltsam und von Jahr zu Jahr entschiedener das Aussehen der Literatur veränderte.

Diesen Wandel im staatlichen und ökonomischen Leben der Nation zu bezeichnen, genügt es, einen einzigen Namen zu nennen: Bismarck. Nicht, daß wir in ihm die ursprüngliche, die Zeiten bewegende Kraft zu erkennen hätten. Diese

lag in der gesamten bisherigen Entwicklung der deutschen Geschichte, in der wir seit den Tagen der Befreiungskriege zwei Zielpunkte erkennen können: staatsbürgerliche Freiheit und staatliche Einheit. Aber Bismarck war der vom Schicksal erkorene Mann, unser Führer aus dem Elend der Vielstaaterei und der Staatlosigkeit zu werden. Mehr als das: er war derjenige, der zwar das brandenburgisch-preußische Selbstbewußtsein auf die höchste Stufe erhob, aber gleichzeitig auch eine Verschmelzung des norddeutschen und des süddeutschen Staatsgefühls nach 1871 zuwege brachte und wohl für immer jene Möglichkeit beseitigte, daß sich Preußen, Sachsen, Bayern, Württemberger und Deutschöstreicher noch einmal mit den Waffen in der Hand entgegentreten könnten. Er war der vom Schicksal bestimmte Mann, der, so sehr er auch die Revolution von 1848 und die republikanischen Gedanken der alten Achtundvierziger haßte, doch der legitime Erbe des Frankfurter Parlamentes und der Vollstrecker der Einheitsgedanken wurde. Bismarck ward, gegen so viele legitimistische Anhänger des Alten und gegen das Borussentum, der Träger des im Bürgertum machtvoll durchgedrungenen deutschen Vaterlandsgedankens von 1848.

Auch vor Bismarck entschleierte sich erst allmählich der Weg, der zu Deutschlands Einheit führte; wie hätte den Zeitgenossen der Weg gleich erkennbar sein können! Erst dem rückschauenden Blick liegt alles klar zu Tage: Wie Bismarck den Fanatismus der Dänen benutzte, die 1863 das langumstrittene Schleswig-Holstein endgültig dem Inselreiche einverleiben wollten; wie er vorsichtig die Einmischung des Auslands in die holsteinschen Angelegenheiten fern hielt; wie er, als durch die Tüchtigkeit des Heeres den diplomatischen Schachzügen 1864 die militärischen Siege gefolgt waren und Düppel und Alsen nach langer Zeit wieder die ersten kriegerischen Lorbeeren gebracht hatten, das gesunkene Vertrauen auf Preußens deutsche Politik hob; wie er Schleswig-Holstein Dänemarks Händen entwand; wie er endlich im Jahr 1866 auch den Krieg mit Östreich nicht scheute und die deutsche Frage mit Blut und Eisen löste. Und nun, nach glorreichem Sieg, zugleich welche Erfolge und welche Mäßigung! Hannover, Hessen-Nassau und Frankfurt gewonnen; Sachsen geschont, Östreich aus dem deutschen Staatsverband ausgeschieden, die Zweiteilung des Machteinflusses zwischen Preußen und Östreich dadurch beseitigt; der norddeutsche Bund gegründet; Deutschland zwar enger, aber fester als vorher begrenzt; Bayern, Württemberg und Baden mit geheimen Schutz- und Trutzverträgen Preußen verbündet, und das alles, ohne daß England und Frankreich, unsere alten Feinde, in die deutschen Angelegenheiten hätten eingreifen können.

Vier Jahre später, und der Krieg mit Frankreich 1870/71 brachte dem deutschen Volke die langersehnte, uns heut gewohnte staatliche Einheit.

„Krieg im Sommer des Jahres 1870", schrieb Richard Voß 1918 in seinen Denkwürdigkeiten. „Ein Sommer war es voller glanzvoller Tage. Die Saaten, die prächtig standen, waren der Ernte zugereift, die Landleute ein fröhliches Volk von Schnittern geworden; in allen Kirchen wurde Gott gepriesen, der den Menschen in solcher Fülle das tägliche Brot spendete . . . Plötzlich wie ein gellender Aufschrei der Ruf: „Krieg!" Er erweckte ein tausendfaches Echo. Wie Donnerhall dröhnte er durch die deutschen Lande. Man hörte den Aufschrei des deutschen Volkes auf den höchsten Höhen, in den verborgensten Tälern, hörte ihn in Königsschlössern und in der Hütte des Bettlers: „Krieg!"

Es war jedoch kein Schreckensschrei, sondern es war ein Jubelruf, ein Jauchzen:

„Krieg!"

„Krieg Deutschlands mit Frankreich!"

Denn es war ein geeinigtes Deutschland, ein gemeinsames, erstarktes Deutschland, war das Deutschland vereinigter Bruderstämme. Gesänge und Lieder ertönten, die dem Krieg zujauchzten, die das deutsche Vaterland bejubelten, die den deutschen Rhein feierten; den Rhein, den Deutschland sich nicht nehmen lassen wollte!

Von keinem Feinde der Welt! Nicht von einer Welt von Feinden!"

Wir, die wir inzwischen einen ganz anderen, unendlich schwereren Krieg kennen gelernt haben, gegen den der von 1870/71 ein Idyll, ein einziger Sommertag war und die wir über Krieg und Kriegsstimmung ganz anders denken gelernt haben, können uns nur auf Grund von solchen Zeugnissen noch in die Stimmung von 1870 zurückversetzen.

Das Große, Gewinnreiche war: Nicht umsonst brachte unser Volk diesmal die Blutopfer in den Schlachten bei Weißenburg, Wörth und Spichern, bei Metz und Sedan, bei Paris, an der Loire, bei Belfort und Amiens. Am 18. Januar 1871 ward in Versailles vor den siegreichen Fahnen, die sich den Weg bis ins Innere Frankreichs gebahnt hatten, das deutsche Kaisertum verkündet. Die lange verlorenen Länder Elsaß-Lothringen wurden wieder gewonnen. Mit Jubel empfing das Vaterland seine siegreich heimkehrenden Söhne. Rasch ward im großen Ganzen der innere Ausbau des Reiches vollendet, die staatsbürgerlichen Freiheiten fest begründet. Daß sich in Versailles dereinst der Wandel der Machtverhältnisse vollziehen sollte, das ahnte noch niemand.

Durch den Norddeutschen Bund, mehr noch mit der Aufrichtung des Deutschen Reiches lernte die Nation zum erstenmal die Segnungen der Einheitlichkeit in Heer und Flotte, in Gesetzgebung, in Geld, Gewerbe, Handel, Post usw. kennen. Es war fast zuviel des Herrlichen, Großen, Heißersehnten, das mit einem Mal dem so lange tief zerklüfteten und zerrissenen Volke gewährt wurde. Dazu kam die Verleihung des gleichen, direkten, geheimen Wahlrechts für den Reichstag.

Die kriegerischen Ereignisse und die großen Erfolge hatten jedoch auch ihre ungünstigen Folgen: der Materialismus ward in der jüngeren Generation gestärkt; der Machtgedanke ward überschätzt und damit die kommende Entwicklung vorbereitet; ungezügelte politische Leidenschaften brachen hervor, und die Wohltaten und Segnungen der Einheit, die für viele zu rasch und zu mühelos gekommen waren, schienen dem Bildungsstolz der Unzufriedenen bald selbstverständlich zu sein.

Die Vorausschauenden

Auf eine wichtige Tatsache muß besonders aufmerksam gemacht werden: Nur so lange unser Volk nach nationaler Einheit sich sehnte, hatte die Dichtung aus dem Gedanken der Einheit Kräfte gesogen; als die Errichtung des Reiches die Einheit gebracht hatte, hörten die Einheitsgedanken auf, poetisch fruchtbar zu sein.

Dies erkannte niemand besser als Friedrich Theodor Vischer, der bedeutendste politische Kopf unter den Dichtern der vierten Generation. 1860 spottete er, in der Schweiz lebend, über die hamletische Zauderpolitik Deutschlands; 1862 schwang er die Peitsche des Hohnes gegen den damals allmächtigen „Croupier" Napoleon; 1865 schrieb er über die Mode der damals in Deutschland üblichen Schützenfeste: „Es schläft alles ein, man feiert Feste, spielt mit Schießen und Singen, frißt, säuft, befreit und einigt das Vaterland mit Toasten.

Ach, wenn die Deutschen ahnten, wie sich das von außen, vom Ausland gesehen, ausnimmt!" Die Notwendigkeit eines gewaltsamen Zusammenschlusses, wie ihn Bismarck zuwege brachte, war ihm klar: „Deutschland sah 1869 aus, als ob in einer schmalen Straße sich die Wagen ineinander verfahren, verwirrt, verhängt, verschränkt haben. Ein entschlossener Fuhrmann tut not, der, ohne lang zu fragen, frischweg tüchtig drauf haut, so daß der Hengst mit einem wilden Ruck seinen Wagen herausreißt, ob auch links und rechts die Stangen, die Latten, die Splitter fliegen mögen. Eilen die Regierungen nicht, so wird der Fuhrmann aus dem Westen kommen und ihnen die Peitsche aus der Hand nehmen. Wollen wir uns nachsagen lassen: alles wartete auf einen Mann, der kam auch, aber — nicht aus Deutschland?"

F. Th. Vischer wollte Österreich ins Reich nehmen, aber die Gewalt der Tatsachen korrigierte nach 1870 sein Denken. In seinem komischen Heldenepos: Der deutsche Krieg von Philipp Ulrich Schartenmayer war er einer der unerschrockensten Kämpfer gegen Denkfaulheit und Dunkelmännerwesen, gegen Militarismus und Machtpolitik. „Die Deutschen können das Glück und die Größe nicht recht vertragen", schrieb Vischer 1878 vorausschauend in Auch Einer. „Ihre Art Idealität ruht auf Sehnsucht. Wenn sie's einmal haben und nun nichts mehr zu sehnen ist, so werden sie frivol werden, die Hände reiben und sagen: Unsere Heere haben's ja besorgt, seien wir jetzt recht gemeine Genuß- und Geldhunde mit ausgestreckter Zunge!" Und an anderer Stelle spricht er die profetischen Worte: „Nehmen wir's auch nicht zu schwer; eine anständige Minorität wird bleiben, eine Nation kann so was überdauern; es bedarf dann eines großen Unglücks, und das wird kommen in einem neuen Krieg, dann werden wir uns aufraffen müssen, die letzte Faser daran setzen, und dann wird's wieder besser und recht werden."

Der schärfste politische Schriftsteller, der sich gegen die Schäden der Zeit wandte, war der unvergeßliche Paul de Lagarde. Er setzte sich zwischen 1850 und 1880 mit allen Mächten auseinander, die im Guten oder Bösen Einfluß auf das deutsche Volk zu gewinnen trachteten. Durch seine Bildung und sein Studium hatte er noch Zusammenhang mit der Romantik. Paul de Lagarde (eigentlich Bötticher), geboren 1827 in Berlin, Theolog und Bibelforscher, 1869 Professor der morgenländischen Sprachen in Göttingen, gestorben 1891, hinterließ außer zahlreichen geschichtlich philologischen Schriften an literarischen Werken zwei Bände reflektierende Gedichte (1886) und eine Sammlung politischer Aufsätze: Deutsche Schriften, verfaßt 1853 bis 1881. In diesen Deutschen Schriften vertrat er die Meinung, daß das von Bismarck geschaffene Deutsche Reich kein fertiges, einheitliches, für sich allein lebensfähiges Gebilde sei. Er hatte vor Bismarck als Staatsmann den größten Respekt, aber er dachte in vielen Stücken anders als er. Das Gewalttätige und Skrupellose in Bismarcks innerer Politik verurteilte er; gegen die Bevormundung, gegen die Bureaukratie, gegen die Staatsallmacht kämpfte er an: „Das jetzige Deutsche Reich ist nur eine Etappe auf dem Weg zu Vollkommenerem, eine Etappe, welche zu dem endgültigen mitteleuropäischen Staat sich so verhält, wie sich der einst bestandene Norddeutsche Bund zum jetzigen Deutschen Reich verhalten hat." Vor Phrasenhelden, Modegötzen und Machtprotzen warnte er. In der satten Freude des Sieges, in dem Glauben an Autoritäten verhallte die Stimme Lagardes. „Selber prüfen, selber denken", war seine unablässige Mahnung. In seiner Mannhaftigkeit und deutschen Gesinnung an Ernst Moritz Arndt gemahnend, rief Lagarde unermüdlich zum Handeln, zu mutigem Bekenntnis des Deutschtums auf. „Es gibt nur eine Schuld für den Menschen: die, nicht er selbst zu sein." In den letzten Lebensjahren 1888 bis 1891 erkannte er mit profetischem Blick das Mürbwerden des Hohenzollernstammes.

Kulturkampf — Dynastie und Nation

Mit dem im Vatikanischen Konzil 1870 sich für unfehlbar erklärenden Papsttum jenseits der Berge (ultra montes) führte das neu erstandene, protestantische Kaisertum im Norden vom Jahr 1873 an den unglücklichen Kulturkampf. Um was es da ging, ist heutzutage nicht allen mehr deutlich. Man muß sich dazu ins Gedächtnis zurückrufen, daß bereits im Jahr 1864 Papst Pius IX. in seinem Syllabus eine erbarmungslose Verurteilung der modernen Weltanschauung ausgesprochen hatte. Darin hatte er achtzig „Irrtümer" aufgeführt. Der dritte Irrtum lautete: „Wer da meint, die Vernunft habe über Wahr und Falsch, Gut und Böse zu entscheiden, ist im Irrtum." Und im achtzigsten Irrtum hieß es: „Es ist nicht daran zu denken, daß Seine Heiligkeit sich mit der Zivilisation und Aufklärung vertragen könne." So hatte sich der Syllabus zu einer Verwerfung der gesamten modernen Philosophie, Naturwissenschaft, Schule und jeder Freiheit im Denken und Dichten ausgewachsen. In hellem Zorn kämpfte die Dichtung dagegen an. Die zahlreichen Kulturkampfdramen der siebziger Jahre sind nicht bedeutend; das Doppeldrama Heinrich IV. von Saar und Die Hexe von Fitger stehen wohl am höchsten. Auch in Östreich kämpften freie Geister gegen die Herrschaft der Kirche. Anzengrubers Bauernstücke, besonders der Pfarrer von Kirchfeld, die Kreuzelschreiber, G'wissenswurm, Stahl und Stein sind nur aus der Kampfstimmung zu verstehen; das kirchlich-religiöse Motiv ist bei Anzengruber geradezu das herrschende Motiv; aber auch bei andern östreichischen Dichtern der Zeit, bei Marie von Ebner und Peter Rosegger spiegelt sich der Kampf der Geister ab. Den heftigsten Kulturkampf führte, wenn auch nicht immer in den geläuterten Formen literarischer Satire, Wilhelm Busch (Der heilige Antonius von Padua 1870).

Die Zwietracht, die durch die Einigung nach außen hin beseitigt schien, lauerte auch sonst noch im Innern des jungen Reiches. Nichts war bis in den Weltkrieg hinein verderblicher als die nach 1870 einsetzende Verkettung des nationalen Gedankens mit der dynastischen Idee. Indem wir an diese Verbindung gemahnen, berühren wir eine der wundesten Stellen des deutschen Staatslebens. Schon Bismarck hatte die verhängnisvolle Gewohnheit, daß er in der inneren Politik alle Parteien, die ihm in der einen oder andern Weise zeitweilig unbequem waren, mit dem Makel der Reichsfeindlichkeit brandmarkte. So wurden nacheinander die Führer der Opposition, des katholischen Zentrums, der Fortschrittler und später der Sozialdemokratie als ausgesprochene Reichsfeinde hingestellt. Gewaltige geistige und sittliche Kräfte wurden damit gelähmt. Aber schlimmer war es noch, daß im neuen Deutschen Reich das Vorhandensein monarchischer Gesinnung als sichres Kennzeichen patriotischer Gesinnung angesehen wurde. Auch der überzeugteste Monarchist kann diese Verquickung heute nicht mehr als richtig ansehen. Nicht Monarchen, auch nicht Parteien sind Träger des nationalen Gedankens, sondern das ganze deutsche Volk. „Nichts", schrieb der spätere Kultusminister Konrad Hänisch, „nichts ist in der Geschichte des Deutschen Reiches dem nationalen Gedanken mehr zum Verhängnis, nichts ist ihm zum schwereren Fluch geworden als seine scheinbar unauflösliche Vermengung mit rein militärischen, dynastischen, politisch reaktionären und wirtschaftlich arbeiterfeind-

feindlichen Bestandteilen. So verfiel der nationale Gedanke bei uns schlimmstem Siechtum, das selbst ein gelegentliches Aufflammen zur Lebenskraft, wie wir es in der unvergeßlichen Auguststimmung von 1914 erlebt haben, nicht für die Dauer aufzuhalten vermochte."

Gründerzeit und Aufwärtsentwicklung

Doch zu den politischen Ereignissen kamen als weiteres einflußreiches Moment die wirtschaftlichen Verhältnisse. Beschämender Weise hinterließ der Krieg 1870 und all seine Glorie in der Literatur nicht so tiefe Spuren wie die wirtschaftliche Krisis, die eine der beklagenswerten Folgen des Krieges war. Im Jahr 1872 und 1873 kam eine jener großen Flutwellen kapitalistischer Art, von denen schon bei der dritten Generation die Rede war. In ungeahnten Mengen brach das französische Gold herein; der Milliardensegen ergoß sich über das Land. Schaffensfreudigkeit und Unternehmungslust zeigten sich ohnedies nach dem siegreichen Kriege; 1869 war bereits die Gewerbefreiheit verkündet worden, nach der das Bürgertum von 1808 an gestrebt hatte; die Freizügigkeit folgte 1871; Aktiengesellschaften und Gründungen schossen wie Pilze aus der Erde; solide, noch mehr aber unsolide Geschäfte steigerten die Produktion. Einerseits stieg das Großunternehmertum, anderseits schwoll die Zahl der Lohnarbeiter ungemein rasch an. Große Vermögen bildeten sich über Nacht, von denen man in Deutschland bisher keine Ahnung gehabt hatte; das Spekulations- und Gründungsfieber griff von den großkapitalistischen Kreisen aus um sich, wenngleich die Verderbnis in den Volkskörper nicht sehr tief eindrang, sondern auf gewisse Teile der oberen Gesellschaftsklassen beschränkt blieb, die in einen Taumel von Börsenspiel und leichtem Verdienst versetzt wurden. Mochte die Gründerzeit an sich widerlich sein, in einzelnen Unternehmungen und Persönlichkeiten entbehrte sie einer gewissen Großartigkeit nicht. Da kam im Jahr 1873 der große Krach, der unendlich viel Existenzen vernichtete. Eine Zeit vorübergehenden Niedergangs folgte, erfüllt von Mutlosigkeit und Mißtrauen. Hamerling, Spielhagen, Wilbrandt, Sacher-Masoch, Friedrich Theodor Vischer haben diesen Tanz ums goldene Kalb satirisch und novellistisch geschildert.

Hatte sich die Möglichkeit und Form des Verdienens nach dem Zusammenbruch von 1873 auch gewandelt, der materialistische Geist, der einmal geweckt war, blieb. Die in der Zeit wirtschaftlicher Aufwärtsbewegung geschaffenen Betriebe mußten erhalten, mit Zähigkeit und Ausdauer mußten neue Absatzgebiete gewonnen werden. Und Dank der im allgemeinen unversehrt erhaltenen Tüchtigkeit des deutschen Kaufmannstandes ging Deutschland aus der Krisis wirtschaftlich stärker hervor, als es in sie eingetreten war. Der Handel zu Lande nahm einen mächtigen Aufschwung, die deutsche Handelsflotte ward die zweitstärkste der Welt, die Industrie führte unermeßliche Werte aus. Deutschland wandelte sich durch die Veränderung der wirtschaftlichen Kräfte aus einem Ackerbaustaat in einen Industriestaat. Dies ist das wichtigste volkswirtschaftliche Ereignis des Zeitraumes zwischen 1860 und 1900. Nur eine Notwendigkeit war es, daß Bismarck im Jahre 1878 mit dem Freihandelssystem brach und zum gemäßigten Schutzzoll überging.

Die Stadtbewohner, die 1850 ein Viertel der Gesamtbevölkerung ausgemacht hatten, betrugen 1870 ein Drittel, 1900 fast die Hälfte der Bewohnerschaft Deutschlands. Die Kultur begann immer mehr städtische Kultur zu werden. Die alten ländlichen und kleinbürgerlichen Sitten, Trachten, Baustile wurden ohne Pietät preisgegeben. Eine Bureaukratie, die die guten alten Grundsätze des preußischen Beamtentums nicht zeitgemäß fortzuentwickeln wußte, wurde groß. Alles sollte neu, modern, uniform werden:

„Stramm, stramm, stramm,
Alles über einen Kamm."

Die Generation war geschäftlich groß; doch sie trug durchaus die Züge des Nutzens. Hast und Nervosität waren die Folgen des scharfen wirtschaftlichen Wettbewerbes. Der Besitz war größer, aber auch unsicherer geworden. Der Bedarf an Gütern eilte immer dem vorhandenen Bestand um Einiges voraus; das Materielle wurde immer mehr überschätzt. Auch die Kunst wurde sinnlicher als früher, sie zielte auf stärkere Reize und diente vielfach nur der Unterhaltung. Die Talente waren zahlreich und billig; und der Kapitalismus verführte oder zwang vielmehr viele Talente zum Feilhalten der Kunst und ihrer Gaben.

Vom Liberalismus zum Sozialismus

Als dritter gewaltiger, das nationale Leben und die Literatur bestimmender Faktor kam in der Generation noch die Weltanschauung des Liberalismus hinzu. Im ständischen Aufbau der Nation vollzog sich nach den Kriegen von 1864 und 1870 eine große Änderung: Das Bürgertum, dessen Aufstreben wir seit dem Zusammenbrechen des preußischen Feudalstaates 1806 so viele Hindernisse überwinden sahen, kam durch die politischen und wirtschaftlichen Neubildungen nach dem deutsch-französischen Krieg zur Herrschaft.

„Das Zeitalter des Bürgertums hatte in seiner kaum hundertjährigen Dauer erst ganz enthüllt, was Menschen in wirtschaftlicher Kraftentfaltung vermögen: Unterjochung der Naturkräfte, Maschinerie, Anwendung der Chemie auf Industrie und Ackerbau, Dampfschiffahrt, Eisenbahnen, elektrische Telegraphen, Urbarmachung ganzer Weltteile, Schiffbarmachung der Flüsse, ganze aus dem Boden hervorgestampfte Bevölkerungen — welches frühere Jahrhundert ahnte, daß solche Produktionskräfte im Schoß der gesellschaftlichen Arbeit schlummerten?"

Das Bürgertum vereinte jetzt, nach siegreich beendetem Krieg, das Selbstbewußtsein und den Reichtum der feudalen Geschlechter mit der ungeheuer sich erweiternden Bildung des Jahrhunderts und sonnte sich in den wesentlich durch bürgerliche Kraft und Tüchtigkeit errungenen Erfolgen. Die vorherrschende Weltanschauung des Bürgertums war der Liberalismus. Erst wenn man den Liberalismus kennt, dem mehr oder weniger fast alle Dichter der vierten Generation huldigten — Spielhagen ist der Dichter des Liberalismus — kann man die langsam heraufdämmernde Weltanschauung des Sozialismus verstehen.

In politischer Hinsicht verkündet der Liberalismus volle Gleichheit der Menschen, Beseitigung aller Vorrechte, die Schädlichkeit jedes Zwanges. Jeder Mensch ist souverän geboren; aber um der Gesellschaft und der Ordnung willen vereinigen die Menschen ihren Willen zu einem Gesamtwillen, der im Parlament zum Ausdruck kommt; Mehrheit gibt die Entscheidung; alle Gesetze gehen vom Volk, nicht vom Fürsten aus; der allgemeine Volks-

wille, ausgedrückt im Parlament, kann nie Unrecht tun. Der Staat ist die alleinige Quelle des Rechtes; gegen das Gesetz des Staates gibt es keine Appellation. In Hinsicht auf die Staatsform erkennt der Liberalismus zwar die konstitutionelle Monarchie an, erstrebt aber als letztes Ziel die Republik und zwar die demokratische Republik.

Auf sittlich-religiösem Gebiet verkündet die liberale Weltanschauung absolute Denkfreiheit, absolute Freiheit der Wissenschaft, absolute Lehrfreiheit, völlige Autonomie auf religiösem Gebiet, Trennung von Kirche und Staat; der Staat als solcher ist nichtreligiös; der Staat ignoriert alle Bekenntnisse; alle Religionen sind gleichberechtigt; es ist gleichgültig, zu welcher Religion sich der Mensch bekennt; die Moral ist unabhängig von der Religion; die Sittlichkeit bedarf keiner Gottheit und keiner religiösen Idee; der Mensch kann und muß sich seine sittlichen Grundsätze selber schaffen; äußere Wirkungen sind: Einführung der Zivilehe, Abschaffung der konfessionellen Schule, Verstaatlichung der Armenpflege.

Auf wirtschaftlichem Gebiet — und dies ist das wichtigste — vertritt der Liberalismus die völlige Freiheit der Konkurrenz. Dieser Freiheit darf keine Schranke gezogen werden. Auch der Staat hat sich nicht in wirtschaftliche Fragen einzumischen. Er hat nur die Rechtsordnungen aufrechtzuerhalten, darf aber das freie Spiel der Kräfte nicht hindern. Infolgedessen verlangt der Liberalismus auf wirtschaftlichem Gebiet alle möglichen Freiheiten: Gewerbefreiheit, Freizügigkeit, Freiheit der Eigentumsveräußerung, Freigebung der Geldwirtschaft und der Höhe der Zinsforderung, Befreiung von Zöllen, Freiheit des internationalen Handels. Niemand wird im liberalen Staat in seiner wirtschaftlichen Tätigkeit gehindert, aber auch niemand geschützt, und so entbrennt der wirtschaftliche Kampf, in dem (so glaubt der Liberalismus) stets der Tüchtigste Sieger bleiben wird. Infolgedessen führt der Liberalismus auch zur Herrschaft des Großbetriebs und des Fabrikwesens.

Aber der Prozeß der ungehemmten Konkurrenz schlägt, wie die Erfahrung lehrt, schließlich in sein Gegenteil um. An die Stelle der wirtschaftlichen Freiheit tritt, das ist unwiderleglich erwiesen, die wirtschaftliche Knechtschaft unter der Macht des Kapitals. Dies aber führt mit Notwendigkeit zur Spaltung der vom Liberalismus durchdrungenen bürgerlichen Gesellschaft in eine besitzende und herrschende und in eine besitzlose und abhängige Klasse. Der Klassenkampf ist da.

Wirtschaftlich und philosophisch entwickelt sich der Sozialismus aus den Anschauungen des Liberalismus, sobald diese überfteigert werden; das Eigentum hat den Boden verloren, auf dem es steht; alles ist Gemeingut und niemand hat ein Recht, aus diesem Gemeingut ungezählte Reichtümer für sich aufzuhäufen und andere zu diesem Zweck auszubeuten. Es darf, so geht die Forderung weiter, kein Privateigentum mehr geben, sondern bloß Gesellschaftseigentum; auch die Privatproduktion muß verschwinden und in eine genossenschaftliche Produktion übergehen; alle Lohnarbeit muß aufhören. Jedermann hat wohl zu arbeiten, aber nur im genossenschaftlichen Betrieb, so daß die Früchte der Arbeit nicht einem, sondern allen zugleich zugute kommen.

Lassalle und die deutsche Arbeiterschaft

Das Signal zu einer neuen großen Entwicklung war gegeben. Der Mittelstand, der zur Herrschaft gekommen, war eigentlich nicht mehr ein Mittelstand. Der Bürgerstand mußte gewärtig sein, daß sich gegen ihn eine neue, aufwärtsdrängende Schicht der Nation erhob, wie sich der Bürgerstand einst gegen den langsam verknöchernden Staat des Absolutismus erhoben hatte.

Jetzt oder nie war für Preußen und Deutschland die Aufgabe gestellt, die Arbeiterschaft, den vierten Stand, der seit 1789 noch in den Falten des dritten Standes verborgen und der ohne Selbstbewußtsein war, mit einer großen Idee zu durchdringen und ihn wirklich in den Kreis des nationalen Staates aufzunehmen. Die Entwicklung, die seit Jahrhundertanfang dauerte und schließlich zur bürgerlichen Revolution 1848/49 geführt hatte, war mit Erlangung der Herrschaft durch das Bürgertum nicht zu Ende. Es war das Verhängnis

deutscher Geschichte, daß die rechtzeitige und freiwillige Einbezirkung der Arbeiterschaft in den bürgerlichen Staat unter preußischer Führung nicht gelang. Der einzige, dem das vielleicht geglückt wäre, Ferdinand Lassalle, starb zu früh. In kurzsichtiger Weise dachte selbst Bismarck mit Verweigern freierer Staatseinrichtungen und endlich mit Ausnahmegesetzen die nachdrängenden Schichten des Volkes von der Teilnahme an der Macht zurückzuhalten. Umsonst; das gewaltsame Aufwärtswühlen eines neuen Standes ließ nicht lange auf sich warten.

Im Jahr 1863 erschien zum ersten Male in Deutschland eine selbständige politische Arbeiterpartei von einigen tausend Mitgliedern. Bis dahin waren die Arbeiter noch nicht zum Bewußtsein ihrer selbst gekommen; die Mehrzahl der Lohnarbeiter hatte sich bis 1863 zur bürgerlichen Fortschrittspartei gehalten. Bis dahin hatte im sozialen Leben der Grundsatz der sogenannten Manchesterleute gegolten, die von einem Steigen des Lohnes das Schwinden aller Mißstände erwartet hatten. Da trat der Agitator Ferdinand Lassalle auf. Er war der Mann, der das Klassenbewußtsein des deutschen Arbeiterstandes weckte. Freilich: Nicht nur aus sozialen Gründen, sondern auch aus persönlicher Machtgier rief er in dieser Schicksalswende der Masse zu, daß nur durch selbständige, politische Vertretung des Arbeiterstandes in den gesetzgebenden Körperschaften die Interessen des Arbeiterstandes befriedigt werden könnten. Dieses Wachrufen des sozialen Bewußtseins in den Massen wird immer eins der denkwürdigsten Ereignisse der ganzen neueren Geschichte bleiben.

Lassalles großes geschichtsphilosophisches Gebäude, sein ehernes Lohngesetz ist zu widerlegen, sein Leben nicht. Er gehörte wahrhaft zu jenen „weltgeschichtlichen Individuen, von denen sein großer Lehrer Hegel sagt, sie seien praktische und politische Menschen, denen es gegeben ist, die notwendige nächste Stufe ihrer Welt zu wissen, diese sich zum Zwecke zu machen und ihre Energie in dieselbe zu legen."

Ferdinand Lassalle aus Breslau, der Sohn jüdischer Eltern (gefallen im Duell 1864 im Alter von 39 Jahren), war nicht bloß der Vater des deutschen Sozialismus, sondern auch einer der energischsten und charakteristischsten Bahnbrecher der vierten Generation überhaupt. Glauben an seine Sendung, Mitgefühl für die Besitzlosen, „der Schrei der Liebe", aber auch ein ungeheures Selbstvertrauen und maßloser Ehrgeiz waren die Triebfedern seines Handelns. Er fühlte sich zum Herrschen berufen. Von ihm gilt, was Brandes über den wesensverwandten Heinrich Heine sagt: „Sein Blut war aristokratisch; er wollte als Genie, als Führer und Herrscher anerkannt sein." Bismarck meinte, Lassalle sei durch und durch monarchisch gewesen und zweifelhaft sei ihm nur gewesen, ob das deutsche Kaisertum gerade mit der Dynastie Hohenzollern oder mit der Dynastie Lassalle abschließen werde. Als Persönlichkeit war Lassalle wie geschaffen dazu, ein Romanheld zu werden. Er hat denn auch zu dem dämonischen Doktor in Raabes Hungerpastor und dem Helden von Spielhagens In Reih und Glied Modell gestanden.

Als einzelner begann Lassalle 1863 sein großes Werk, das in nichts geringerem bestand, als das bürgerlich-kapitalistische Gesellschaftsprinzip zu verdrängen und das proletarische Prinzip zum herrschenden zu machen. Er war der Überzeugung, daß die Periode des Bürgertums innerlich abgelaufen sei, und daß die Pariser Februarrevolution 1849 die Morgenröte einer neuen Geschichts-

periode verkündet habe. In dem Arbeiterstand erblickte Lassalle den kräftigen Träger der politischen Macht, aber auch zugleich den ethischen Erlöser des Menschengeschlechts. Um Macht habe bisher jeder Staat und jeder Stand gerungen; der Arbeiterstand aber, der vierte Stand, der gegen den Bourgeoisstand sich erhoben habe, sei der „letzte und äußerste", der, so träumte Lassalle, selbstsüchtige Interessen gar nicht mehr haben könne, und dessen Freiheit die Freiheit der gesamten Menschheit bedeute. Aus diesem Grunde forderte Lassalle auch das allgemeine Wahlrecht, denn wenn der vierte Stand dereinst siege, so siege die Idee der Menschheit überhaupt, denn das Lebensprinzip der Geschichte sei die Entwicklung der Freiheit. Das sittliche Ziel gab dem an sich politisch gerichteten Arbeiterprogramm Lassalles die Kraft einer Erlösungsidee, die auch heute nicht überwunden ist, so sehr auch die Tatsachen zu der Lehre in Widerspuch stehen mögen. Die Stoßkraft sowohl Lassallescher wie Marxscher Gedanken beruht zum nicht geringen Teil in ihrer Illusionskraft, in ihrer Verbindung wirtschaftlicher Kampfziele mit der Inbrunst eines religiösen Glaubens an die Vollendung der Menschheit.

Lassalle aber war weit mehr als bloß erfolgreicher Agitator, er war auch in den Wissenschaften von hervorragender Bedeutung. Seine Hauptwerke sind: Die Philosophie Heraklits des Dunklen 1858, Das System der erworbenen Rechte 1861, Herr Bastiat-Schulze von Delitzsch oder Kapital und Arbeit 1864.

Außerdem schrieb Lassalle ein Drama: Franz von Sickingen 1859. Dichterisch ist Lassalle nicht weit gekommen. Deutlich steht dieses Werk unter der Nachwirkung von Schillers Heldendrama. Poetische Wirkungen strahlen von Lassalles Werk nicht aus. Das Gespräch wird zur Hauptsache, aber nicht das Gespräch wie im späteren naturalistischen Drama, als Abdruck der Persönlichkeit, als sprachliche Wachsform, in die der Charakter seine Linien und Flächen drückt, sondern als rednerisch glänzende, festlich geschmückte Ausströmung eines kritischen Geistes. Aus dem Drama Franz v. Sickingen rauscht als Grundmelodie eine fast überströmende nationale Begeisterung für Deutschland hervor.

In der Einleitung stellte Lassalle die Grundsätze des modernen geschichtlichen Dramas auf. Gleich Hebbel und Otto Ludwig beschäftigte er sich mit dem Begriff der Schuld. Lassalle unterscheidet die moralische Schuld, die lediglich der besonderen Eigenart eines Menschen zuzuschreiben ist, und die politische Schuld. Jede politische Schuld ist eine intellektuelle Schuld. Der Fehler, den der Intellekt macht bei der Verwirklichung großer Gedanken, muß in der Theorie als Einseitigkeit, in der Praxis aber als Schuld wirken.

Die ursprünglich nationale Richtung des Lassalleschen Sozialismus wurde durch Karl Marx und Friedrich Engels in eine internationale Richtung verändert. In seinen Schriften (Kommunistisches Manifest 1847, Das Kapital 1867) stellte Marx eine vollständig neue Geschichts- und Weltanschauung auf. Die Entwicklung dieser Gedanken geht uns hier nichts mehr an, sie gehört in die Geschichte der fünften Generation.

Philosophie und Naturwissenschaften

Schopenhauer und der Pessimismus

Pessimismus und Darwinismus heißen die beiden großen Weltanschauungen, die auf das geistige Leben der vierten Generation von stärkstem Einfluß waren und die Kunst dieses Zeitgeschlechtes mit neuen Anschauungen und Empfindungswerten mächtig durchdrangen. Wie die untern Volksschichten im Marxismus,

so berauschten sich im Pessimismus die höheren Gesellschaftsklassen. Der Begründer des Pessimismus als philosophischer Weltanschauung war Schopenhauer.

Philosophisch bot Schopenhauers System eigentlich nichts Neues. Denn die Welt als Vorstellung aufzufassen, war allen Philosophen seit Kant und Fichte vertraut; die Welt als Wille aufzufassen, ebenfalls; im Grunde war der Pessimismus Schopenhauers einziger neuer Grundgedanke. Doch wie in der Dichtkunst, kommt es auch in der Philosophie nicht so sehr darauf an, daß etwas ganz Neues kommt, sondern darauf, daß es zur rechten Zeit kommt. Und diesem System schlug zwischen 1860 und 1870 die Schicksalsstunde.

Arthur Schopenhauer, geboren 1788 in Danzig, Sohn der bekannten Unterhaltungsschriftstellerin Johanna Schopenhauer, war der weltmännischste der bisherigen deutschen Philosophen. Seine Philosophie war ein System, bei dem die verschiedensten Parteigänger, namentlich Dichter und Künstlernaturen, auf ihre Kosten kamen. Nicht am wenigsten fesselte an seiner Philosophie die Klarheit und Anschaulichkeit des Ausdrucks. Diesen Philosophen verstand man ganz deutlich, was man weder von Kant noch von Hegel hatte behaupten können. Mit Beharrlichkeit ging Schopenhauer eigene Wege. Das Hegeltum, das in seiner Jugend herrschte, und das er haßte, hatte ihm den Weg zu den Universitäten wie zu einer größeren Wirkung auf die Welt gesperrt. Er lebte eine Zeitlang in Weimar in der Nähe Goethes, schrieb in Dresden 1814 bis 1818 Die Welt als Wille und Vorstellung, reiste viel in Italien und siedelte 1831 nach Frankfurt am Main über, wo er als Junggeselle, einsiedlerisch, voll innern Grimms gegen die Philosophen, die ihn nicht aufkommen ließen, in geistig reich bewegter, genußfroher Muße lebte.

1819 war bereits sein Hauptwerk: Die Welt als Wille und Vorstellung erschienen, von Jean Paul freudig begrüßt. Doch damals war nicht die Zeit, in der es wirken konnte. Noch 1844 ging die zweite, erweiterte Auflage fast spurlos vorüber. Erst in den fünfziger Jahren schlug die Stunde des Verständnisses für Schopenhauer. Er sah den Fall der Hegelingen und zugleich den eigenen Weltruhm, den er mit ungeheurer Ehrbegier so lange vergebens erwartet hatte. 1851 erschienen Parerga und Paralipomena. Der ungefüge und gelehrt klingende Titel verriet nicht, daß hier Schopenhauers bestes, volkstümlichstes und verständlichstes Buch vorlag. Schopenhauer starb 1860 in Frankfurt. Seine Lehre ward von Mainländer, Frauenstädt, Grisebach, Deußen und andern sehr rasch verbreitet und zum Teil fortgesetzt.

Hebbel sagte, als er in seinen letzten Lebenstagen zufällig Schopenhauers Werke in die Hand bekam und das ungeheure Selbstbewußtsein des Philosophen daraus hervortreten sah, daß nur ein Narr oder ein Genie so sprechen könne. Er räumte aber bewundernd ein, nachdem er die Werke Schopenhauers genauer kennen gelernt hatte, daß der Philosoph zu seinem Selbstbewußtsein Recht habe. Richard Wagner hatte 1854 in Zürich durch Georg Herwegh die Schriften Schopenhauers kennen gelernt. Niemals, so berichtet Robert von Hornstein, habe er Richard Wagner mit solchem Enthusiasmus von einem Künstler oder Autor reden hören wie von Schopenhauer. In seiner Philosophie sah Wagner klargelegt, was ihn beim Schaffen im Innersten bewegte. Zu Schopenhauer sind wohl alle Dichter der Zeit, soweit sie philosophischer Natur waren, in geistige Beziehung getreten. Ferdinand von Saar segnete ihn als geistigen Befreier; auch Raabe und Wilhelm Busch waren Schopenhauerianer; Wilbrandt hegte gegen ihn Haß. Bekannt ist, daß auch Tolstoi für Schopenhauer die größte Verehrung bekundete.

Die Welt ist Vorstellung, so lehren Schopenhauer und Kant. Der dreifache Schleier der Maja — Zeit, Raum, Ursächlichkeit — hindert den Menschen, das wahre Wesen der Welt zu erkennen. Auch der Leib des Menschen ist nur eine

Vorstellung in seinem Gehirn. Aber gerade an seinem eigenen Leibe wird der Mensch inne, daß in dieser Vorstellung etwas anderes lebt, das ihn lenkt: Der Wille.

Der Wille, sagt Schopenhauer, ist das Kantische Ding an sich. Der Mensch ist zugleich Vorstellung und Ding an sich. Ähnlich ist es, sagt Schopenhauer mit kühnem Ähnlichkeitsschluß, bei allen andern Gegenständen. Der Wille waltet blind in dem Weltall und dem Mineralreich; er strebt in den Pflanzen und Tieren aus dieser Dumpfheit empor; häuft im Menschen Nervenmasse und Gehirn an; dieses faßt im Spiegel seines Erkennens die Welt auf, und es wird Licht: mit einem Schlage steht die vom Willen bewegte Welt nun als Vorstellung im Gehirn da. Der Geist betrachtet die Welt, die der Wille geschaffen hat. Und was sieht er? Dummheit, Angst, Drängen, Kampf, glücklose Arbeit. Nichts sonst. Das Leben ist eine Qual und eine Schuld zugleich. Die vorhandene Welt ist so schlecht, daß sie notwendiger Weise untergehen müßte, wenn sie nur noch ein wenig schlechter wäre. Nur ein wahrhaft verruchter Optimismus kann die Schlechtigkeit dieser Weltordnung anzweifeln. Das Leben pendelt ewig zwischen zwei Gegensätzen: zwischen Entbehrung und Langeweile hin und her. Der letzte Zweck des Lebens ist, die Menschen, „diese schalen Einfälle des Weltwillens“, für einige Zeit noch fortzupflanzen. Aber es lohnt sich nicht, auf etwas hinzuarbeiten, was gar keinen Wert hat. Auch die Liebe ist nur eine grenzenlose Selbsttäuschung. Der Weise verachtet das Weib. Wohin der Mensch schaut, er sieht nichts als Jammer. Aber der Weise sagt sich auch, wenn er jemanden am Leben leiden sieht: Dies Lebende bist Du. Tat twam asi. Und der Weise empfindet Mitleid, namenloses Mitleid mit allem, was leidet. Den Selbstmord verwirft der Weise, denn der Selbstmörder will ja das Leben, er will es sogar in höchstem Grade, er ist nur mit den zufälligen Bedingungen seines Lebens unzufrieden, und so verneint der Selbstmörder nur das Leben, das er führt, nicht das Leben überhaupt.

Alles Leben, sagt Schopenhauer, ist Leiden: bei dieser Anschauung wirkt der dreifache Schleier der Maja, die Annahme, daß die Welt der Sinne nur ein Traum ist, fast als Trost. Aber es muß einen Ausweg aus diesem Jammer geben. Vorübergehend erhebt uns darüber die Anschauung des Schönen und die interesselose wissenschaftliche Forschung. Da befreit sich das Erkennen vom Willen, von der Kausalität; da wird die Welt reine Vorstellung, da schaut der Intellekt die ewigen Urbilder der Dinge: die Ideen. Und daraus entspringt als vorübergehende Erlöserin der Menschen die Kunst. Die bildende Kunst ist am meisten an den Augenblick gebunden; die Poesie wiederholt die in reiner Betrachtung erfaßten ewigen Ideen und gibt das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen wieder; die Musik aber läßt nach Schopenhauer den metaphysischen Urwillen selber erklingen.

Doch auch diese schwindet; dauernde Erlösung von diesem Dasein bringt nur die höchste sittliche Handlung des Weisen: die Verneinung des Willens zum Leben. Nur der Heilige kann sie erreichen, nur er kann die Wesensgleichheit aller Leidenden erfassen und den Egoismus überwinden. So dient nach Schopenhauer die im Mitleid begründete Moral als vorbereitende Stufe zur Heiligung. Entsagung der Welt, freiwillige Armut, freiwillige Keuschheit, freiwillige Entbehrung sind die sittlichen Aufgaben. Das Ende alles Lebens ist die völlige Überwindung der Welt, die Rückkehr zum Nichts (dem indischen Nirwana), das als höchstes letztes Ziel hinter aller Tugend und Heiligkeit schwebt.

Will man die Wirkung des philosophischen Pessimismus auf die Literatur schildern, so muß man zunächst folgendes erwägen. Der Schmerz war und ist allezeit ein besserer Dichter als die Freude. Der Freude genügt ein einziger Jubelruf — sie ist — und das einfache glückliche Sein befriedigt sie. Der Schmerz aber gebiert die Dichtung, vielleicht nicht die ganze Dichtung, aber doch die große Dichtung; man denke an König Ödipus, an Dantes göttliche Komödie, an Hamlet, Faust, aber auch an Don Quixote. In der Sehnsucht, in der Erinnerung an entschwundenes Glück und im Mitleid, mehr oder minder also im Schmerz, liegen drei der wichtigsten Quellen des dichterischen Lebens überhaupt. Das Wesen aller Kunst ist, uns von unserem Ich zu erlösen. Dies haben freilich die sogenannten pessimistischen Dichter dieser Generation (Hamerling, Hieronymus Lorm, Kürnberger, Möser, Schönaich-Carolath) am wenigsten verstanden. Aber das Ver-

dienst des Schopenhauerschen Pessimismus bleibt doch, hier in die Tiefe gezeigt zu haben. Nach dem Bekanntwerden von Schopenhauers Weltauffassung war es selbst dem plattesten Dichter unmöglich, die Not, das Leid, die Unvollkommenheiten und die Hemmungen des Lebens in der Dichtung kurzer Hand unberücksichtigt zu lassen.

In allgemein dichterischer Beziehung war der Ästhetiker Schopenhauer der größte Befreier von der alten moralisierenden Betrachtung der Kunst. Die Worte, die er da schrieb, sind von ewiger Geltung:

> „Der Dichter ist der allgemeine Mensch. Alles, was irgendeines Menschen Herz bewegt hat und was die menschliche Natur in irgendeiner Lage aus sich hervortreibt, was irgendwo in einer Menschenbrust wohnt und brütet, ist sein Thema und sein Stoff. Daher kann der Dichter so gut die Wollust wie die Mystik besingen, Anakreon oder Angelus Silesius sein, Tragödien schreiben oder Komödien, die erhabene oder gemeine Gesinnung darstellen — nach Laune und Beruf. Demnach darf niemand dem Dichter vorschreiben, daß er edel und erhaben, moralisch fromm, christlich, oder dies oder das sein soll, noch weniger ihm vorwerfen, daß er dies und jenes nicht sei. Es ist der Spiegel der Menschheit und bringt ihr, was sie fühlt und treibt, zum Bewußtsein."

Noch bedeutender war eine andere Wirkung der Schopenhauerschen Philosophie. Die bisherige Anschauung von der Willensfreiheit wurde durch sie beseitigt. Erst seit Schopenhauer herrscht in den Kreisen der Gebildeten der Determinismus. Schopenhauer hat ihn nicht gefunden, aber er hat ihn verbreitet. Determinismus ist die Auffassung, nach der das Wollen des Menschen durch Motive (Beweggründe) bestimmt wird. Der Mensch hat keine Willensfreiheit, aber ihn beherrscht auch kein unabwendbares Schicksal. Das Wollen des Menschen ist niemals ursachlos; es wird stets durch die vorhandenen Gefühle und Vorstellungen — das sind die Motive — bestimmt. „Der Mensch tut allezeit nur, was er will und tut es doch notwendig. Das liegt daran, daß er schon ist, was er will: Denn aus dem, was er ist, folgt notwendig alles, was er jedesmal tut." Für die Weltauffassung, namentlich im Drama, war dies von grundlegender Bedeutung: „Der große Konflikt, der so lange vorgehalten hatte, der Kampf zwischen dem Willen und der Versuchung durch Sinne und Leidenschaften, war nicht mehr zu gestalten, seit die Lehre von der Freiheit des Willens erschüttert war und seit Schopenhauer gelehrt hatte, daß der Mensch zwar tut, was er will, daß er aber nur will, was er mit Notwendigkeit wollen muß." Drei Arten der Tragik unterscheidet Schopenhauer: die Tragik mit Hilfe des Bösewichtes (Richard III., Othello, Schillers Räuber), die Tragik, die durch Irrtum, Zufall oder Schicksal herbeigeführt wird (König Ödipus) und endlich die Tragik, die nur aus den Verhältnissen und Beziehungen der Menschen hervorgeht, ohne den Bösewicht oder das Hereinragen des Schicksals zu bedürfen (Goethes Clavigo). Diese letzte Form der Tragik hielt Schopenhauer für die höchste.

Eduard von Hartmann und Comte

Als Fortsetzer des Schopenhauerschen Pessimismus galt lange Zeit hindurch Eduard von Hartmann (geboren 1842 in Berlin, gestorben 1906 in Groß-Lichterfelde). Sehr mit Unrecht; denn wenn Hartmann auch von dem Übergewicht der Unlust über die Lust bei allem Leben ausgeht, so fordert er doch

keineswegs freiwillige Selbstverneinung des Willens zum Leben, sondern Selbstverleugnung in tätiger Förderung des Lebensprozesses unter den Geboten der Sittlichkeit. Er durchschaut also wohl die Qual des Lebens, die Selbsttäuschungen des blinden Willens; er weiß, daß die Unseligkeit des Lebens, die Schopenhauer lehrt, nur durch Aufhebung des Willens erreicht werden kann. Aber dies geschieht nach Eduard von Hartmann nicht durch feige persönliche Entsagung und Verneinung der Welt, sondern durch volle Hingabe des einzelnen an das Leben, durch tätige Mitarbeit am Weltprozeß, um dadurch den Leidens- und Erlösungsweg der Menschheit abzukürzen: ein höchst interessanter und geistvoller Versuch, Schopenhauers Weltanschauung zwar anzuerkennen, aber in ihrer letzten entscheidenden Spitze völlig umzubiegen.

So schöpft Eduard von Hartmann aus dem Bewußtsein der Pflichterfüllung einen Optimismus, der die Menschheit mit dem Leben versöhnt, auch wenn ihr dessen letzter Zweck notwendig unklar bleiben muß. Hartmann besaß in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eine große Gemeinde, die gläubig an ihm hing. Diesen Erfolg dankte er namentlich dem Werk: Die Philosophie des Unbewußten 1869. Hartmanns philosophisches Denken ging von der Ansicht aus, daß es geistiges (d. h. vorstellendes und wollendes) und doch unbewußtes Wirken gibt. Er lehrte, daß das unbewußte geistige Leben dem im Bewußtsein sich abspielenden geistigen Leben unendlich überlegen ist, und daß das Bewußtsein das Unbewußte niemals vollständig zu erfassen und wiederzugeben vermöge. Hartmanns Philosophie war im Grunde eine Verschmelzung von Schopenhauers und Hegels Gedanken, ein Unternehmen, das zunächst aussichtslos scheinen mußte, aber bei genauerem Zusehen doch in der Entwicklung begründet war: der unbewußte Weltgeist, das berühmte Unbewußte Hartmanns, ist der „Wille", aber nicht mehr der dumpfe Wille wie bei Schopenhauer, sondern ein Wille, der von der logischen „Idee" Hegels durchleuchtet ist. Doch nicht dem mystischen Begriff des Unbewußten dankte Hartmanns philosophisches Hauptwerk seine große Verbreitung, sondern wesentlich dem Kapitel über die Philosophie der Liebe und dem Kapitel über den Pessimismus. Daß Hartmann selbst zu den Pessimisten im engeren Sinne gerechnet wurde, war eine Folge oberflächlicher Klasseneinordnung.

Eine ältere, aber noch auf die Gegenwart hereinwirkende Weltanschauung, die sich dem Hegeltum auf das schroffste gegenübergestellt und in mannigfacher Umbildung auf nicht weniger als drei Generationen weitreichenden Einfluß hatte, war der Positivismus, von August Comte in Frankreich 1830 begründet. Er hält sich nur an das Tatsächliche, Gegebene, Erfahrbare; die Erkenntnis reicht nur soweit, wie die sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung reicht. Alles, was darüber hinausgeht, ist unwissenschaftlich. Somit kann der Positivismus wohl eine Erkenntnistheorie, aber nie eine Metaphysik anerkennen. Das Schwergewicht der Forschung fällt somit auf die Einzelwissenschaft, namentlich auf naturwissenschaftlichem Gebiete. Diese Anschauung kam der überwiegend auf naturwissenschaftliches Arbeiten gerichteten Zeitströmung sehr entgegen.

Im einzelnen lehrte Comte: Jede Wissenschaft durchläuft drei Entwicklungsstufen. Die Anfangsperiode ist die theologische, die Übergangsperiode ist die metaphysisch-philosophische, die höchste Art des Denkens ist die positive. Die theologische Weltanschauung ist von dem Wahnglauben an überirdische Wesen

befangen und sucht die gesamte Lebensführung mit diesen unmöglichen Gebilden in Einklang zu bringen. Die metaphysische Weltanschauung kann aber weder mit ihren abstrakten Anfangs- noch Endursachen auf dem Boden der Wirklichkeit Fuß fassen. Die positive Weltanschauung schaltet die Religion vollkommen aus und sieht das geistige Leben als eine bloße einseitige Funktion des materiellen an. Der Positivist beschränkt sich darauf, zu beobachten und zu experimentieren und sich jeder Begriffsdichtung zu enthalten. Positiv feststehend sind nur die Tatsachen der Erfahrung; die Wissenschaft kann nie über die Kenntnis der Aufeinanderfolge und des Zusammenbestehens der Tatsachen hinausreichen, wohl aber vermag sie die einzelnen positiven Tatsachen zu einem Gesamtbild zu verbinden; Ursprung und Ende der Dinge bergen unlösbare Fragen. Auf dieser Anschauung fußt später der Naturalismus der fünften Generation.

Die Weltanschauung Darwins

Näher und näher sehen wir die Hauptströmungen des geistigen Lebens zu einer Einheit zusammenfließen. Die sozialistische Lehre hatte in der Geschichte nur den Kampf wirtschaftlicher Kräfte gesehen; der Pessimismus Schopenhauers hatte menschliches Leid und menschliche Willensunfreiheit zum Gegenstand philosophischer Untersuchung gemacht; nun kam eine Lehre, die gleichsam die naturwissenschaftliche Begründung dafür gab: Das ganze Naturgeschehen in der organischen Welt ist nur ein „Kampf ums Dasein"; das Gesetz der Vererbung von Eigenschaften schließt mit Notwendigkeit die Ursachlosigkeit des menschlichen Willens aus. Man kann wohl sagen, daß keine Lehre die Menschen dieser Zeit tiefer aufgeregt hat als die Lehre von der Abstammung des Menschen: der Darwinismus.

Der große englische Forscher Charles Darwin (1809 bis 1882) hatte 1859 sein grundlegendes Werk: Über die Entstehung der Arten herausgegeben. 1871 erschien sein zweites Hauptwerk: Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Die Nennung dieses Buches weckt die Erinnerung an viel wüste Streitereien und Übertreibungen. Es haben sich in diesem Streit oft diejenigen am lautesten hören lassen, die am geringsten dazu vorgebildet waren. Im ersten Jubel gingen die Anhänger Darwins auch weit über das wissenschaftlich Gesicherte hinaus. Gleichwohl ist Darwins Lehre eine der größten Entdeckungen des Jahrhunderts. Der Kern der Lehre ist folgender:

Die Frage nach der Entwicklung der organischen Natur birgt zwei Fragen: Erstens, wie ist der Organismus des Einzelwesens entstanden und zweitens, wie sind die gesamten organischen Wesen im Lauf der Erdgeschichte entstanden. Die Wissenschaft antwortet: Die Entwicklung des Individuums stammt aus der Zelle, wobei der Mensch bei seiner vor der Geburt liegenden Entwicklung alle früheren Entwicklungsstufen der Tiere noch einmal in abgekürzter Weise wiederholt. Dies ist mit ziemlicher wissenschaftlicher Sicherheit festgestellt, wird wenigstens nicht angefochten. Die Entstehung der gesamten organischen Wesen, so führt namentlich Haeckel aus, ist ebenso verlaufen wie die der Einzelwesen im Mutterschoß; auch

die organische Welt, Tier- und Pflanzenwelt, hat sich durch natürliche Umbildung aus einfacheren Formen entwickelt: „Die Darwinsche Theorie besagt nicht mehr und nicht weniger, als daß die Arten veränderlich sind, daß die heute lebenden Arten nicht als solche erschaffen, sondern aus andern Arten, die früher gelebt haben, durch deren Umwandlung entstanden sind und gewissermaßen die lebenden Zweigspitzen eines Stammbaumes darstellen, dessen Stämme und Zweige jenen Arten entsprechen, die in früheren Zeitaltern die Erde bevölkert haben." (Entwicklungs- oder Deszendenzlehre). Um nun zu erklären, auf welche Weise neue Arten entstehen und sich erhalten könnten, stellte Darwin vier Begriffe auf, die jedermann ganz klar zu sein schienen, und bei denen man sich eigentlich nur wundern mußte, daß sie nicht schon früher gefunden worden waren: Den Kampf ums Dasein, in den alle Wesen verstrickt sind — das Überleben des am besten Ausgerüsteten (natürliche Zuchtwahl) — ferner die Vererbung der Eigenschaften und endlich die Isolation, die das Neugeschaffene vor der Gefahr der Verwischung der Eigenschaften durch neue Kreuzung schützt. Selbst wenn Darwins Lehre von der Auswahl des Passenden später einmal vielleicht wesentlich eingeschränkt werden sollte, die Entwicklungslehre als solche wird doch eine der größten Errungenschaften der Wissenschaft bleiben.

Der Darwinismus beschäftigte wie keine andere naturwissenschaftliche Lehre vor ihr die Welt der Gebildeten. Das Greuelvollste an dieser Lehre schien den Gegnern zu sein, daß der Mensch, die „Krone der Schöpfung", zu den Säugetieren gerechnet und den für Tier- und Pflanzenwelt aufgestellten Gesetzen der Artbildung ebenfalls unterworfen sein sollte. Man gefiel sich auf Freundes- wie Feindesseite gleichmäßig in Übertreibungen. Besonders in streng kirchlichen, doch auch in echt religiösen Kreisen erregte der Darwinismus großen Anstoß.

Sehr schädlich waren ohne Zweifel die gutgemeinten belehrenden Schriften, die, statt Aufklärung zu schaffen, nur Verwirrung und Unheil stifteten. Von daher stammt die ganz einseitige Auffassung des Darwinismus als der „Lehre von der Abstammung des Menschen vom Affen" (die Darwin bekanntlich niemals behauptet hat); von daher die Verquickung von Darwinismus und Monismus, die Erhebung der materialistischen Weltanschauung zu einem unanfechtbaren Dogma und die noch wahnwitzigere Gleichsetzung von Darwinismus und Atheismus.

Der Laie mußte nach den dogmatisch dozierenden Schriften den Eindruck haben, als ob die zugrunde liegenden Fragen nun ein für allemal mit absoluter Sicherheit gelöst seien. Das war keineswegs der Fall; dennoch ist mit dem Darwinismus fraglos ein großer Umschwung der organischen Naturwissenschaften verbunden. Ein so feuriger Prophet wie Ernst Haeckel in Jena trug viel dazu bei, in Deutschland die Darwinsche Lehre zu verbreiten, unter deren bewußtem oder unbewußtem Einfluß die folgenden zwei Generationen des Jahrhunderts aufgewachsen sind. Von Darwins Entwicklungslehre ging, um nur ein Beispiel zu nennen, auch Nietzsches Philosophie aus: wenn Darwins Deszendenztheorie die Entwicklung des Menschen aus einer Urzelle durch die ganze Stufenleiter der organischen Welt gelehrt hatte, so mußte man folgerecht auch zu dem Gedanken gelangen, daß der Mensch noch einmal den Übermenschen erzeugen werde.

Politik, Literatur und Darwinismus

In politischer Beziehung ist, was nicht allen gegenwärtig ist, Darwins Lehre von stiller, aber mächtiger Einwirkung gewesen. Die Darwinsche Lehre mußte jene Richtung politischen Denkens, die die Beziehungen der Völker einseitig unter dem Gesichtspunkt des Kampfes ums Dasein ansah, gewaltig verstärken. Es war gar nicht anders möglich, als daß sich in den Völkern Europas, die ein halbes Jahrhundert lang die Schlagworte von Auslese der Tüchtigsten und Kampf ums Dasein hörten, schließlich der Gedanke befestigen mußte, daß der Krieg etwas schlechthin Notwendiges und die Entwicklung Förderndes sei. So geht die Verherrlichung des Krieges, so geht die Annahme der Notwendigkeit des Weltkrieges wenigstens in der Idee auf darwinistische Vorstellungen vom Kampf ums Dasein zurück.

In literarischer Beziehung hat die darwinistische Weltanschauung umwälzend gewirkt. Drama und Roman sind durch sie revolutioniert worden. Die Weltanschauung des modernen Dramas ist durch und durch darwinistisch.

Die alte Psychologie von Corneille, Racine, Molière, Holberg, kannte wie die Linnäische Naturwissenschaft fast nur unveränderliche typische Charakter: den Helden, den Liebhaber, den Feigling, den Geizigen, den Pedanten. Diese „Eigenschaftspsychologie" findet sich namentlich bei den Romanen und den ihrem Vorbild folgenden Dichtern, aber sie liegt, wenn auch unendlich erhöht, dem antiken Drama (mit teilweiser Ausnahme des Euripideischen) und dem Shakespearischen und dem Drama der deutschen Klassiker letzten Endes zugrunde. Es handelt sich auch bei Shakespeare und Schiller meist nur um Entfaltung von Eigenschaften (Macbeth, Coriolan, Lear, selbst Hamlet macht keine Ausnahme, eher Othello; Wallenstein), nicht um eine eigentliche Entwicklung. Goethe macht hier teilweise eine Ausnahme: Götz, Iphigenie, Tasso, Egmont sind Werke der Eigenschaftspsychologie, Stella und Faust Werke der Entwicklungspsychologie. Die entscheidende Wandlung bringt Kleist, der die Verwirrung des Gefühls und damit den Wandel geradezu zum Mittelpunkt macht (Penthesilea, Amphitryon, Prinz von Homburg, Michael Kohlhaas); Grabbe schafft das große Massendrama, das den Helden verschmäht und bleibt naturgemäß deshalb mehr bei der Eigenschaftspsychologie; Büchner dagegen ergreift die Entwicklungspsychologie (Woyzek); Hebbel ebenfalls (Judith, Golo, Rhodope, Herzog Ernst, Herzog Albrecht, Kriemhild). Immerhin bleiben dies Ausnahmen. Erst das nachdarwinsche Drama, ebenso auch der nachdarwinsche Roman machen das Gesetz der Umwandlung zu einem ganz selbstverständlichen psychologischen Gesetz. (Ibsen: Konsul Bernick, Rebekka West, der Gatte in Klein-Eyolf, Baumeister Solneß, Die Frau vom Meer; Gerhart Hauptmann: Fuhrmann Henschel, Michael Kramer, Kaiser Karl, der Markgraf in Griseldis, Florian Geyer).

Mit der Psychologie ändert sich seit Darwin gleichzeitig die ganze Art der dramatischen Motivierung. Im Freskodrama Schillers gab es wenig Motivierungen, aber diese waren für das bloße Auge gut sichtbar, deshalb für das Theater so außerordentlich wirksam. Kleist und Shakespeare gaben, wie die Natur selber, die Motivierungen; Goethe motiviert unendlich feiner als Schiller (Clavigo, Stella, Egmont); Hebbel fordert wenigstens theoretisch die subtilste Motivation, kann sie aber als Gestalter nicht immer ohne Künstelei geben; Otto Ludwig geht ihr als erster mit eindringlicher Konsequenz nach. Seit Darwin wird diese wissenschaftliche Folgerichtigkeit die Regel: wie Darwin aus tausend mühseligen Einzelbeobachtungen und Tatsachen das allgemeine Gesetz herauszieht, so baut der Dichter dieser und der nächstfolgenden Generation aus unzähligen Erfahrungen und Beobachtungen die Motivierung sorgsam auf.

Äußerlich am stärksten spürt man in der Literatur den Einfluß Darwins in Hinsicht auf die Vererbung (Vererbung ist die Übertragung gewisser Komplexe von Eigenschaften von den Vorfahren auf die Nachkommen). Das antike Drama kannte den Fluch, der aber grundsätzlich etwas ganz anderes als die Erblichkeit ist; Shakespeare hat nur ein einziges Mal, in König Lear (nicht dem Drama des kindlichen Undanks, sondern dem Drama der tragischen Überstürzung) das Thema der Erblichkeit anklingen lassen; Hebbel rührt in Maria Magdalene (Meister Anton und seine Kinder) an dies Problem. Zu einem Hauptthema der Dichtung aber wird das Problem der Vererbung erst nach Darwin. Ibsen gibt das erste Beispiel 1880 in der Nora, 1886 in den Gespenstern, 1888 in der Wildente; Hauptmann in Vor Sonnenaufgang und im Friedensfest. Zola, der allerkühnste Darwinist, errichtete auf den Gedanken der Erblichkeit, der Zuchtwahl, der Entwicklung und der Rückbildung im

Schoß der Familie seine große Romanreihe der Rougon Macquart (1871 bis 1892). „Die Erblichkeit hat ihre Gesetze wie die Schwere", lautet ein bezeichnender Satz Zolas in der Vorrede. Taine entwickelte, von Darwin beeinflußt, seine geschichtliche Milieutheorie. Brunetière ging so weit, in den Dichtgattungen selber Organismen zu sehen, die nach Darwinschen Gesetzen wachsen. Bei Heinrich Hart (Lied der Menschheit), Bölsche, Wille, Scheerbart, bei Strindberg (An offener See), Jacobsen (Niels Lhyne) und Björnson (Über unsere Kraft), bei Wedekind, Eulenberg, Schnitzler, Hofmannsthal, Schönherr und vielen anderen kehren die Spuren wieder, die Darwin der Dichtung mindestens für ein halbes Jahrhundert eingeprägt hat. (Richard M. Meyer.)

Doch auch Weltanschauungen altern, wie die Menschen, die sie geschaffen haben. In dem Darwinismus haben wir, bei aller Bereicherung der Erkenntnisse, die er gebracht hat, doch keine abschließende und unumstößliche Wahrheit zu erblicken. Schon heute dürfen wir den Darwinismus der siebziger Jahre als überwunden betrachten. Man könnte bei dieser Gelegenheit wohl fragen, worin denn dann der Nutzen einer solchen großen Weltanschauung besteht. Kant hat darauf die Antwort gegeben: „Der größte und vielleicht einzige Nutzen aller Philosophie ist also wohl nur negativ, da sie nämlich nicht als Organon (Mittel und Werkzeug) zur Erweiterung, sondern als Disziplin (Geistesschulung) zur Grenzbestimmung dient und anstatt Wahrheit zu entdecken nur das stille Verdienst hat, Irrtümer zu verhüten." So hat auch der Darwinismus in der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes seine Aufgabe gehabt. Aber — und dies muß besonders betont werden — das Leben ist nicht nur ein Kampf, und mit dem Entwicklungsgedanken allein ist nicht auszukommen. Das geistige Schaffen bedeutet ein Hinausheben über die Zeit, ein Streben zu einem Beharrungszustand.

Widerspiegelung der Zeiteinflüsse

Malerei und bildende Kunst

Mehr als jede andere Kunst muß die bildende Kunst als die kostspieligste der wirtschaftlichen Veränderung folgen. Man spürte in der bildenden Kunst der siebziger Jahre sehr deutlich die Aufwärtsbewegung des wirtschaftlichen Lebens. Es gab viel äußerlich blendende, doch wenig innerlich vornehme Kunst. Es war, als ob eine Gesellschaft von Großhändlern der bildenden Kunst ihre Gesetze diktiert hätte. Das Großbürgertum war, wie wir gezeigt haben, zur Herrschaft gekommen; es hatte die alte Schlichtheit und Nüchternheit, aber auch die ruhige Bestimmtheit der Lebensgewohnheiten vergangener Generationen abgestreift, und in seinen neuen prächtigeren Lebensverhältnissen war es noch zu keinen eigenen Kulturformen gelangt.

Dieser Wandel vollzog sich nur in den oberen Schichten, die „gesehen" werden wollten und die zumeist von den Sozialkritikern auch nur gesehen werden. Aber daneben gab es und gibt es zu allen Zeiten ländliche und kleinbürgerliche und oft sehr hochgebildete Volksschichten, an denen die Wellen großstädtischer und großbürgerlicher Entwicklung fast spurlos vorübergehen und in denen, wie ich sagte, die alte Schlichtheit, Einfalt und ruhige Bestimmtheit vergangener Generationen fortlebt. Ich erinnere an das, was in der Einleitung über das Vorhandensein

von verschiedenen Kulturschichten gesagt ist. In diesen tiefen, reichen Schichten liegt das beharrende Moment, das zu unserem Glück noch sehr stark ist, das den Gang des literarischen Lebens im Ganzen mehr bestimmt als alle Theaterdirektionen und Zeitungsredaktionen zusammengenommen, und das in einzelnen großen dichterischen Erscheinungen immer von neuem zu Tage tritt. Gerade bei der vielgeschmähten Kultur der siebziger und achtziger Jahre ist es nötig, auf diese Ober- und Unterschichten hinzuweisen und nicht in wilden Klagen und Anklagen die deutsche Kultur in ihrer Gesamtheit zu schmähen, wo doch nur von einer Erscheinung in einzelnen bestimmten Oberklassen geredet werden kann.

Die Kunstwerke mußten, um die äußerlich geräuschvoll auftretenden Ansprüche des Großbürgertums zu befriedigen, möglichst farbig, glänzend und prunkvoll sein, und nicht so sehr durch die Form als durch den Inhalt wirken. Man strebte nach Größe und Stil; aber man verwechselte oft das Ungewöhnliche mit dem Theatralischen und das Große mit dem Pompösen. Die Generation, die im wirtschaftlichen und politischen Leben die Ereignisse und Erfolge sich überstürzen sah, hatte freilich an den weichlichen Genrebildern, an den romantischen Ritterbildern der Düsseldorfer Schule das Interesse verloren; aber statt nach einer Darstellung des Einfachen, von der Natur her Bekannten und damit des Modernen zu streben, gefiel sich die Kunst der Oberschichten in einer Nachahmung des Historischen und lieh von der Vergangenheit den Prunk und Glanz fürstlicher Kunst, um den Ansprüchen neubürgerlichen Stolzes zu genügen. In der Kunst und Dekoration der Innenräume konnte man dies am deutlichsten erkennen. Im Grunde ist ja des Menschen Wohnung nur des Menschen erweitertes Kleid. Es war eine Folge des durch den Krieg von 1870 erwachten Nationalstolzes, daß man in eine Nachahmung der deutschen Renaissancekunst verfiel. Der reiche Bürger wohnte 1873 mit Vorliebe in hohen Sälen und umgab sich mit Möbeln, die mit ihrer kostbaren Ausstattung in der Renaissancezeit nur für Festräume von Fürsten bestimmt gewesen waren; der Minderbemittelte aber wählte billige Nachahmungen. Der rechte Maler dieser Zeit war Karl Piloty (Seni vor der Leiche Wallensteins, Nero nach dem Brande Roms, Maria Stuart empfängt die Verkündigung ihres Todesurteils, Thusnelda im Triumphzug des Germanikus). In seinen großen Historienbildern entrollte sich ein weltgeschichtlicher Moment wie auf dem Theater. Zog man aber Pilotys Gestalten die historischen Kostüme aus, nahm man den Opernfiguren den glänzenden Namen, stellte man sie aus den prachtvollen Renaissanceräumen mit geschnitzten Truhen und alten Wandteppichen in eine schmucklose Umgebung, dann erkannte man, wie schablonenhaft und geistig unbedeutend diese großen Helden mit ihren Theatergebärden und ihren auf Effekt zielenden Bewegungen waren und namentlich, wie wenig sie von dem charakteristischen Eigenwesen des Künstlers durchdrungen waren.

Der Geschmack der Generation wendete sich nach anderthalb Jahrzehnten von der deutschen Renaissance weg, das Barock ward 1880 Mode und nach diesem das Rokoko. Man baute in allen geschichtlichen Baustilen, die verlangt wurden. Die Zeit hatte keinen eigenen Baustil, und man strebte theoretisch nachzuweisen, daß es überhaupt keinen neuen Baustil geben könnte.

In Hans Makarts großen dekorativen Bildern (Katharina Cornaro, Die fünf Sinne, Die sieben Todsünden, Einzug Karls des Fünften, Der Jagdzug

der Diana) feierte der Farbenrausch wie in Hamerlings Epik seine höchsten Triumphe; Makarts Bilder atmeten die Schwüle des Vollgenusses, „der nervös erhitzten und auf der Höhe der heißgebrühten Wonne schon halb brecherischen Sinnlichkeit", wie Vischer sagt; das Durcheinanderbaumeln der Figuren, das die Augen verwirrte, die Verbindung von modernen hohen Frisuren und nacktem blühenden Weiberfleisch in Makarts Gemälden war charakteristisch für das, was die Zeit an Wirkungen verlangte.

Um sich zu vergegenwärtigen, welche Stellung Makart in seiner Blütezeit einnahm, muß man daran erinnern, daß Ferdinand von Saar in Wien 1873 die Meinung aussprechen hörte: „Shakespeare, Goethe, Hamerling, Makart stehen in einer Reihe." In seinem Roman Fesseln sagt Adolf Wilbrandt: „Es war eine Zeit, sozusagen die Makartzeit, in der die Wiener Gesellschaft das Schwelgen in Schönheit als Höchstes betrieb; es war die Zeit des entzügelten Materialismus, in der sich höchster Lebensgenuß mit verächtlicher Lebensverneinung paarte. Makart war ihr Modemaler, Grisebach ihr Modedichter, Schopenhauer ihr Modephilosoph."

Bei andern Malern zeigt sich ähnliches. Lenbachs altmeisterlich zurechtgemachte Bildnisse mit ihrem Galerieton und dem einseitig stark betonten geistigen Ausdruck in den Augen waren Ausstrahlungen desselben rückwärtsgewandten Kunstgeschmacks. Anton von Werner war der Maler der großen zeitgeschichtlichen Repräsentationsszenen (Die Kaiserproklamation zu Versailles, Der Berliner Kongreß, Die Reichstagseröffnung 1888). „Sah Menzel die Dinge mit den Augen des Feldherrn in ihren Schwächen und Unzulänglichkeiten, so sah Werner die Dinge vom Standpunkte des preußischen Leutnants." In Defreggers scheinbar urwüchsigen Tirolern spiegelten sich Roseggers scheinbar urwüchsige Steirer, in Gabriel Maxens kränklich-sinnlichen Frauengestalten Wilhelmine von Hillerns Romanheldinnen, in Paul Thumanns süßlichen Theaterpuppen Ebersche Gestalten und in den Genrebildern von Ludwig Knaus die freundliche Kleinkunst von Trojan, Seidel und Timm Kröger.

Von den Bildhauern der Zeit gehören Schaper (Goethe im Berliner Tiergarten, Lessing in Hamburg), Schilling (Germania auf dem Niederwald, Figuren auf der Dresdner Terrasse), Siemering (Siegesdenkmal in Leipzig), Zumbusch in Wien und der junge Hildebrand hierher. Der große Bildhauer der Generation war Reinhold Begas, das bildhauerische „Genie" der Gründerzeit, später der Liebling des Hofes. Er war ein Künstler von üppigem Naturell, der die Welt nur im Festrausch sah. Im Großen und Ganzen herrschte in der bildenden Kunst dieser Generation ein Veräußerlichen, ein Fliehen vor dem naturgemäß Schlichten und Einfachen, ein aus wirtschaftlichen Ursachen hervorgegangenes Suchen nach dem Effekt, ein Vermummen der bildenden Kunst in die abgelegten Gewänder vergangener Stile.

Wagner Brahms Offenbach

Auch in der Musik haben wir das gewaltige Atmen des politisch und wirtschaftlich gleich mächtigen Geschlechts; auch in der Musik finden wir den heftigen Drang nach einer Häufung von starken Einzelwirkungen; auch in der

Musik entbrannte das ungeduldige Verlangen nach einem dem erwachten nationalen Stolz entsprechenden Ausdruck des Deutschtums. Und welches Einzelkunstwerk hätte dem unruhigen Verlangen der Zeit derart entsprochen wie Richard Wagners allumfassendes romantisches Kunstwerk, in dem die alten germanischen Heldensagen auflebten und in dem Musik, Dichtkunst, Malerei, Schauspielkunst und Architektur in großartigster Steigerung auf den Zuhörer wirken sollten? In der Tat kam erst in dieser Generation Wagners Kunst zu voller äußerer Wirkung. Bayreuth ward 1872 gegründet, 1876 geweiht, und die Begeisterung der Wagnerapostel datierte von diesem Jahr an ein neues künstlerisches Zeitalter.

Freilich, gerade diese Jahre waren auch erfüllt von dem wütendsten Parteikampf um das „Kunstwerk der Zukunft". Man macht sich heute gar keinen Begriff mehr, welchen Angriffen Wagner damals ausgesetzt war. Zwei Jahrzehnte kämpfte die Welt gegen diesen Mann. Ein Berg von Albernheit und Plattheit wurden 1869 die Meistersinger genannt; als Kaffeemaschinen- und Teekannenmusik bezeichnete man die Musik im Venusberg; man sprach von ohrenschindender Musik, von Getöse und Blödsinn; Gutzkow nannte 1873 Wagner den musikalischen Heliogabal; Paul Heyse bezeichnete Tristan und Isolde als eine Art pathetischen Cancan, der musikalischen Haschischrausch erzeuge; Paul Lindau machte die schnödesten Witze; das ganze Musikdrama hieß musikalisch poetisches Katzengold; die Nibelungenmusik schien den Gegnern von majestätischer Langeweile erfüllt.

Man darf bei diesem Kampf der Meinungen nicht verschweigen, daß auch die Anhänger Wagners in der Hitze des Kampfes zu weit gingen. Im allgemeinen muß man sagen, daß die ältere Generation der Wagnerianer sehr wenig musikalisches Rüstzeug hat; der Kampf ging fast nur um die Sprache, um die Sagenstoffe, um die Begriffe germanisch und deutsch. Unter den musikalisch geschulten Antiwagnerianern ist Eduard Hanslick der beachtenswerteste; als Kämpen für Wagner in der Zeitungsfehde sind als Erklärer und Ausleger Richard Pohl, Heinrich Porges und Hans von Wolzogen, als Biographen und Musikphilosophen Golther und Glasenapp zu nennen; auf viel höherer Stufe stehen Liszt und Hans von Bülow; als begeisterter Profet und später als grimmiger Zerstörer ragt Friedrich Nietzsche über alles Parteigängerwesen hinaus (Richard Wagner in Bayreuth 1876, Der Fall Wagner 1888).

Schon früher ist ausgesprochen worden, daß in der einseitigen Wagnerschwärmerei unbedingt kulturhinderliche und verderbliche Elemente liegen. Gedankenloses Opernwesen überwucherte mindestens im großstädtischen Publikum dieser Generation oft jedes andere ernste künstlerische oder poetische Interesse. Es bildete sich allmählich in feiner empfindenden Naturen ein sehr berechtigter Gegensatz zu Wagner heraus, gegen das Aufgebot von berauschenden und komplizierten Mitteln, die nur für das Theater notwendig waren, ein Widerwille gegen das Aufdringliche und Massige, gegen das „Hinausschreien der Empfindung." Der volle Ausdruck dieser Reaktion gegen Wagner aber zeigte sich erst in der folgenden Generation bei Nietzsche, Dehmel und den Naturalisten.

Der bedeutendste Musiker der Wagner entgegengesetzten Richtung ist Johannes Brahms. Romantiker war Wagner wie Brahms; aber Wagner

ging mehr von der literarischen, Brahms von der volkstümlichen Romantik aus. Wagner ergriff die größten germanischen Sagenstoffe; Brahms komponierte die deutschen Lieder von Tieck (Magelone), aus dem Wunderhorn, von Josef von Eichendorff, Mörike und Klaus Groth und führte das Volkslied selbst in die Klaviersonate ein. Im Gegensatz zu dem universelleren Wagner, der freilich Einflüsse auch aus der Fremde empfing (Meyerbeer, Auber, Chopin), ist Brahms seinem Wesen nach der reinste Ausfluß des deutschen (niederdeutschen) Elementes, wie er denn überhaupt der einzige große Musiker niederdeutschen Stammes ist. Brahms hat etwas Versonnenes, Herbes, er hat die Verschlossenheit des niederdeutschen Bauern im Gegensatz zu dem starken, sinnlichen, oft theaterhaften, oft sentimentalen Mitteilungsdrang Wagners. Er besaß einen instinktiven Widerwillen gegen die Verbindung der Musik mit nichtmusikalischen, mithin auch literarischen Dingen. In seinen Kompositionen (den Liedern, dem Deutschen Requiem, der Kammermusik, den vier Sinfonien, Rhapsodien, Triumphlied, Schicksalslied) gab Brahms wieder absolute Musik, d. h. Musik ohne literarisches Programm und ohne Verbindung mit theatralischer Wirkung.

Der künstlerische Gegensatz zwischen Wagner und Brahms zeigte sich bald. 1860 eröffneten Brahms und seine Anhänger mit einer Erklärung gegen die neudeutsche Musik den Kampf. In zwei Frauen, in Clara Schumann und Cosima Wagner, verkörperte sich der Gegensatz auch persönlich. Die Partei Clara Schumann beherrschte die Konzertsäle und die Konservatorien, die Partei Cosima Wagner beherrschte die Theater. Dieser Gegensatz traf namentlich die in der Mitte zwischen beiden stehenden Musiker, vor allen Dingen Franz Liszt, der sich in seiner Bestrebung, Literatur auf Musik wirken zu lassen, stark gehemmt sah.

Neben Wagners Musikdrama war auch die O p e r e t t e sehr beliebt. Daß das Musikdrama hohen Stils und die leichtgeschürzte Operette zugleich sich großer Beliebtheit erfreuten, ist für die Zeit höchst charakteristisch. Die Operette entstand um 1850 aus dem Singspiel (Vaudeville), nahm aber auch Elemente der komischen Oper auf. In den sechziger Jahren verband sich die Operette mit der Parodie und dem Tanz. Das war die pikanteste Zeit der Operette. Später streift sie die Parodie wieder ab, sinkt aber gleichzeitig zur ausgesprochenen Dienerin für das Unterhaltungsbedürfnis herab. Das Schlüpfrige, das Sentimentale schleicht sich ein; die Ansprüche an den Text werden immer geringer; der Tanzrhythmus wird oberstes Gesetz; der musikalische Ausdruck wird immer einseitiger und schließlich verflacht im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts die moderne Operette in reiner Erotik.

Die Pariser Operette, 1854 entstanden, war der musikalische Ausdruck des zweiten französischen Kaiserreichs. Ihr erster und größter Meister, J a k o b O f f e n b a c h 1819 bis 1880 war eine verkleinerte musikalische Ausgabe von Heinrich Heine. In seiner Art den besten gleichzustellen, war J. Offenbach als Musiker eins der größten parodistischen und ironischen Talente. Hauptwerke: Orpheus in der Unterwelt 1858, Die schöne Helena 1864 und Die Großherzogin von Gerolstein 1867 (drei große satirische Operetten), Pariser Leben 1866 (Abkehr vom parodistischen Element); die späteren Operetten Offenbachs verloren sich mehr und mehr im reinen Ausstattungswesen, waren aber lange sehr beliebt, so

daß selbst Wagners Tristan und Isolde gegen die Offenbachschen Operetten in Wien zurückstehen mußte. Hoffmanns Erzählungen 1880, ein Spätwerk Offenbachs, war ein glänzend gelungener Abstecher in romantisches Gebiet.

Offenbachs parodistische Operetten sind in gewissem Grade unsterblich. Sie drücken ihre Gattung vollkommen aus. „Offenbach hat Urstoffe der Weltliteratur, die feierliche Götterwelt des Hellenentums in witziger Weise verspottet und einer Zeit, die auch bei uns in der sogenannten Gründerperiode nach dem deutsch-französischen Krieg im Vergnügungstaumel raste, wie ein Hexenmeister die rechte Musik gemacht: Die Musik der Sinnlichkeit, des Abenteuers, des wirbelnden Genusses."

Die Pariser Operette verbreitete sich sehr schnell. Lecocq, witzig, espritvoll, erstrebte in glücklicher Leichtigkeit musikalische Unterhaltung. Dem Beispiel von Offenbach folgte eine Anzahl von Wiener Operettenkomponisten, von denen Johann Strauß, Suppé und Millöcker die namhaftesten waren. In ihren Werken trat zu der Sinnlichkeit ein Tropfen wienerischer Gemütlichkeit, zu den Schlüpfrigkeiten des Boulevards eine gewisse deutsche Sentimentalität. Dem niederen Unterhaltungsbedürfnis zugewandt, verlieren sich die meisten Operetten schließlich in den Bahnen der immer zahlreicher auftauchenden Tingeltangel und Varietés.

Theater

In der Schauspielkunst sehen wir einige große Talente, die als Vertreter des veränderten Geschmacks der Generation charakteristisch sind: Bogumil Dawison, der grelle Leidenschaft mit Gefühlsweichheit mischte und als Narziß, Richard der Dritte, Shylock und Franz Moor vorzüglich war; Charlotte Wolter, die als Sappho, Adelheid und Messalina durch Tonfarbe und Haltung an Makarts blendenden Stil erinnerte; Klara Ziegler (Brunhild, Medea) die in Geste und Organ dem Schönheitsstil des Klassizismus huldigte; Sonnenthal und Lewinsky als vollendete Meister eines edlen und warmen natürlichen Stils; Ludwig Barnay und Ernst Possart, kalte, klare Verstandesnaturen mit glänzendem schauspielerischen Firnis; Friedrich Mitterwurzer, der genialste und vielseitigste Verwandlungskünstler, und als der letzte dieser Reihe Adalbert Matkowsky, der stärkste Temperamentsschauspieler dieser Generation.

Von Klara Ziegler hat Theodor Fontane 1872 bei Gelegenheit eines Berliner Gastspieles die folgende, für die Zeit bezeichnende Charakteristik dieser Kunst gegeben, die das Auseinanderfallen von Schönheit und Wahrheit bedeutet:

„Wenn vor dreißig Jahren und mehr mit einiger gedanklicher Kühnheit über Fanny Elsler geschrieben wurde: sie tanzt Goethe, so darf man füglich von Fräulein Ziegler sagen: sie spielt Kaulbach. Ihr ganzes Auftreten wirkt wie die Treppenhausbilder im Museum. Rechts zieht die Christengemeinde Palmen tragend und Psalmen singend in die Freiheit, links entflieht der ewige Jude, im Hintergrunde brennt Jerusalem, und der Hohepriester zückt das Dolchmesser zum Stoß in die eigene Brust. Die Ähnlichkeit ist frappant . . . Es kommt nicht darauf an, ob dieser vor- oder rückgebeugte Körper, ob diese Kopf- oder Armhaltung rein äußerlich innerhalb der Schönheitslinie liegt, sondern darauf, ob diese Linie dem innerlichen Hergang entspricht, ob sie wahr ist. Diese Wahrheit hat weder Kaulbach, noch Fräulein Ziegler. Ein gewisses corriger la nature zieht sich durch die Kunst des einen wie

der andern, wobei schließlich alle Natur überhaupt zugrunde geht. Dieser Zug des Unechten spiegelt sich wie in der Plastik dieser Künstlerin so auch in ihrer Deklamation und eingestreut in das wunderbare Schönste von Macht und Wohlklang der Stimme, von Zorn und Schmelz der Seele find' ich ganze Sätze, Zeilen, Wörter, die mir den Forderungen ihres innerlichen Lebens nach völlig auf den Kopf gestellt erscheinen. Das Publikum, und das heutige mehr denn je, steht unter dem Einfluß der äußeren Mittel."

Sonnenthal, Lewinsky, Possart, Barnay, Charlotte Wolter, Haase — von Rezitatoren Strakosch und Türschmann — waren zwar keine blinden Anhänger des Deklamationsstiles mehr, sie waren schon nervöse Naturen, suchten mit Vorliebe scharfe Effekte auf, trennten sich aber noch nicht völlig von der klassizistischen Linie.

Im allgemeinen herrschte ums Jahr 1870 in den Niederungen des Theaters viel Schablonenhaftigkeit und Scheinkunst. Das klassische Drama war so gut wie verfallen, die Theater zeigten ein flaches lärmendes Kunsttreiben, sie neigten zur Entfaltung von leerem Luxus und strebten vor allem das Sensationsbedürfnis des Publikums zu befriedigen. Die Großstadttheater stürzten sich daher auf Dumas' und Sardous Stücke und huldigten mit parteiloser Liebe heute Wagners Oper und morgen Offenbachs Operette.

Da trat der Herzog von Meiningen als Bahnbrecher des Sprechdramas auf. Er führte die Reform des gesprochenen Dramas ohne Aufruf, ohne Profetengeberden und ohne ein Bayreuth durch. Die Meininger, die 1874 bis 1892 in fast allen großen deutschen Städten gastierten, gaben den Klassikervorstellungen neues Leben; sie kehrten von leerem Pathos zu einem maßvollen Realismus zurück, verwandten nach englischem Vorbild die höchste Sorgfalt auf Massenszenen, zeigten in stimmungsvollen Aufführungen die Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze und gestalteten das Bühnenbild zugleich malerisch und geschichtlich getreu, indem sie die Farben- und Formenfreudigkeit der modernen Malerei von Delaroche bis zu Piloty und Makart in die Bühnenkunst strömen ließen.

Vorbild für die glänzenden Aufführungen der Meininger waren die Shakespeareaufführungen in England, die mit höchster geschichtlicher Treue und beispielloser Pracht die Königsdramen, den Kaufmann von Venedig, Was ihr wollt auf die Bühne brachten. Aber Herzog Georg von Meiningen beschränkte sich doch nicht, wie man denkt, auf Äußerlichkeiten. Er gab den Dichtungen auf der Bühne, namentlich den klassischen, den besonderen Klang und Rhythmus; er stellte die Einheit von Dichtung und Aufführung her und stärkte die Achtung vor dem Dichterwort; er beseitigte das unkünstlerische Virtuosentum, er erhob den Regisseur zu der entscheidenden Person auf der Bühne, betonte die Stimmungskunst und so geht von ihm eigentlich die ganze moderne Regiekunst aus; er erzog die Darsteller zu einem gesunden Realismus; er erweckte Shakespeare, Schiller, Kleist (Hermannsschlacht) erst zu vollem dramatischen Leben, auch Grillparzer und Otto Ludwig pflegte er wenigstens vereinzelt, an Hebbel ging er dagegen vorüber, und endlich führte er — und das sei ihm unvergessen — auch zeitgenössische Stücke von Fitger, Lindner, Wildenbruch, Björnson, Echegaray und Ibsen auf. Wildenbruchs Durchdringen ist überhaupt ohne die Meininger Darstellungskunst gar nicht zu denken. Das gesamte deutsche Theater war, als die Meininger 1892 ihre Fahrten einstellten, in den Grundfesten anders geworden.

Literarische Einflüsse aus der Fremde

Nicht in egoistischer Vereinzelung, sondern aus der Fülle der bewegenden Mächte der Zeit wuchs das literarische Leben empor, trank wie alle Künste, wie jede andre wissenschaftliche oder philosophische Tätigkeit Luft und Licht aus der umgebenden Atmosphäre, bebte in den Gewittern der Zeit und klammerte sich mit innerer Notwendigkeit an die politischen und wirtschaftlichen Grundlagen des Zeitalters an.

An dieser Stelle ist auch der Einflüsse zu gedenken, die der deutschen Literatur in dieser Generation aus fremden Literaturen zuströmten. Vornehmlich waren es französische Einflüsse. Nun ist zu betonen, daß die Stücke der hervorragenden Dramatiker des zweiten französischen Kaiserreichs für Frankreich fraglos eine kritische, vielleicht sogar eine erzieherische Absicht gehabt haben, daß ihre Wirkung auf Deutschland aber eine ganz andere gewesen ist. Uns waren die gesellschaftlichen Schäden, die das französische Sittenstück geißelte: Der Liebeszauber verschwenderischer Hetären, der Luxus der Halbwelt, die gesellschaftliche Fäulnis in den siebziger Jahren fast noch unbekannt; wir lernten sie erst durch die Dramatiker des Kaiserreichs Napoleons des Dritten kennen, und so wirkten bei uns in Deutschland diese französischen Dramen oft zersetzend und schädlich.

Die wichtigsten fremdländischen Dichter von Einfluß waren:

Dumas Sohn (1824—1895) gab Scribe an technischer Geschicklichkeit nichts nach, übertraf ihn sogar an Temperament, Geist und sozialem Weitblick. Dumas schrieb einen glänzenden Stil, er beobachtete alles Gesellschaftliche sehr scharf und ließ die Wirklichkeit realistischer hervortreten als seine Vorgänger auf der französischen Bühne. Wenn man die große Wirkung seiner Stücke erklären will, muß man gerade diesen realistischen Zug, die Annäherung der Bühnensprache an die Wirklichkeitssprache hervorheben. Dumas Vater war vom Drama zum Roman gelangt und zum Vielschreiber geworden; Dumas Sohn trat zuerst im Roman auf und kam dann erst zum Drama, ohne jemals wie sein Vater jede künstlerische Haltung zu verlieren. Seine Stücke waren sogenannte Thesenstücke, d. h. in ihnen fand sich regelmäßig eine These, eine geistvolle, zumeist befremdende Behauptung, die der Dramatiker zu beweisen trachtete. These und Schluß des Stückes stehen von Anfang an fest; eine nur lose mit der Handlung verbundene Person, der Raisonneur, erklärt die These. Eine besondere geistige Färbung bekamen die Stücke dadurch freilich nicht. Dumas' Thesen bewiesen selten etwas für oder gegen eine Sache, da sie meist viel zu sehr auf den Einzelfall zugespitzt waren. Das Eheproblem bildete Dumas' Lieblingsthema. Die mit glänzendem Schimmer bedeckte Sittenverderbnis in der Gesellschaft Frankreichs unter Napoleon dem Dritten wurde mit raffinierter Geschicklichkeit dargestellt. Dumas' dramatische Hauptwerke waren: La Dame aux Camélias 1852 (das berühmteste und rührendste Kurtisanenstück der Weltliteratur), Diane de Lys 1835. Demimonde 1855, Un père prodigue 1859, L'ami des Femmes 1864, Françillon 1887. Das französische Sittenstück in der Art Dumas' hat in Deutschland der ernsten Dramatik viel geschadet; doch brachte Dumas wirklich realistisch geschautes Alltagsleben mit der charakteristischen Alltagsrede auf die Bühne, und selbst ein Dramatiker wie Ibsen empfing von Dumas Sohn entscheidende Anregungen für Szenenführung und Idee seiner gesellschaftskritischen Stücke.

Augier 1820 bis 1889 schrieb wie der jüngere Dumas Thesenstücke, d. h. Dramen, in deren Mitte der Raisonneur steht, eine Gestalt, die der Handlung zumeist völlig müßig zuschaut und die eigentlich nur dazu da ist, die Absichten des Dichters wiederzugeben, entgegengesetzte Meinungen zu widerlegen und den Überfluß an verblüffenden, witzigen und eleganten Worten mitzuteilen, über den der Dichter verfügt. Solche Raisonneure fanden sich in Menge bei Lindau, doch auch bei Sudermann (Graf Trast in der Ehre, Dr. Weiße in Sodoms Ende).

Augier schrieb die Sittendramen: Le gendre de Mr. Poirier 1854 (Gegensatz zwischen dem durch die Revolution ruinierten Adel und der hochgekommenen Bourgeoisie), Mariage d'Olympe 1855 (Kampf gegen die von Dumas in der Cameliendame aufgestellte These der Rehabilitierung der gefallenen Frau), Les lionnes pauvres 1858, Le fils de Giboyer 1862 (beide Stücke gehören zusammen; sie geißeln die Vergnügungs- und Gefallsucht der Frauen und richten ihre Spitze gegen Heuchelei und Ränkesucht), Les Fourchambault 1878 (Augiers Meisterstück; ein natürlicher Sohn rettet seinen Vater vor der Schande und gibt seinem legitimen Bruder eine Lehre).

Feuillet 1821 bis 1890 war ein zarter, nervöser, weiblich gearteter Dramatiker und Romanschriftsteller. Er war der Liebling des zweiten Kaiserreichs, dessen Gesellschaft er schilderte. Die elegante Welt war für ihn auch allemal die höhere Welt. „Seine Personen haben alle glänzenden Tugenden und körperlichen Vollkommenheiten eines auserwählten Geschlechtes. Sie tanzen, reiten, musizieren vortrefflich und werden in ihren Handlungen von heroischen und edlen Gesinnungen geleitet." Wer denkt hierbei nicht sogleich an die Romanfiguren unseres Friedrich Spielhagen? Hauptwerke Feuillets: Der Roman eines armen jungen Mannes 1854, Die Geschichte Sibyllens, M. de Camors. Als Dramatiker stand Feuillet unter dem Einfluß des jüngeren Dumas. Er machte 1858 aus seinem Roman Der arme junge Mann ein Drama, das unter dem Titel Ein verarmter Edelmann in Deutschland viel gegeben wurde. Im Jahr 1873 in Wien, zur Zeit der Weltausstellung und des Börsenkrachs, wirkten nur die Pariser Sensationsstücke. Das neueste Modestück von Feuillet, Sardou oder Dumas drückte damals alle andern Erscheinungen nieder, so von Feuillet: Un mariage dans le monde, von Dumas: Princesse Georges und die andern Stücke ihrer Gefolgschaft.

Daudet 1840 bis 1897, ein warmblütiges südfranzösisches Erzählertalent, hat sein Hauptgebiet im modernen Roman. Seine Schilderungen des Gesellschaftslebens strahlten ungewöhnlichen Glanz aus; die Werke strotzten von Leben, Geist und Charakteristik. Hauptwerke: Tartarin de Tarascon 1872, Fromont jeune et Risler aîné 1874, Le Nabab 1877, Les Rois en Exil 1879, Nouma Roumestan 1881, Sapho 1884, L'Immortel 1889. Fromont jeune war sein bestes Werk und zugleich wohl der bekannteste und einflußreichste französische Roman seiner Zeit.

Sardou, 1831 bis 1906, war der erfolgreichste moderne französische Dramatiker. Zunächst wandelte auch er in den Fußstapfen Scribes, aber mit schärferer satirischer Absicht: Les Pattes de Mouche (in Deutschland Der letzte Brief betitelt), Nos Intimes (das Lustspiel der lästigen Freunde), Les vieux Garçons (eine Satire auf die Ehelosen), Rabagas (eine schneidige Satire auf die politischen Hochstapler) und endlich das Lustspiel Divorçons 1880 (in Deutschland Cyprienne genannt, eine anmutige Fantasie über die Frauenemanzipation. Auf die Höhe kam Sardou mit seinen überreizten Ehedramen, die aber nur mit Berechnung, nicht mit innerer Notwendigkeit aufgebaut waren: Fernande 1870 (nach einer auch von Schiller übersetzten Geschichte Diderots), Ferréol 1875 (ein spitzfindiges Gerichtsstück), Dora (ein Kriminalstück der Spionage), Odette 1881 (die Tragödie der verheirateten Dirne) und Fedora 1882 (ein Stück von höchster Spannung und Aufregung). Diese Ehebruchsstücke enthielten namentlich für Schauspielvirtuosinnen glänzende Rollen und gingen über alle Bühnen. Zola, der selbst nach Bühnenerfolgen trachtete, übte an Sardou grimmige Kritik: „Die stoffliche Spannung bei Sardou beherrscht, ja sie vernichtet alles. Man fühlt, wie er in jedem seiner Stücke den Boden der Wirklichkeit unter sich verliert; es ist immer irgend eine unmögliche Machenschaft, irgend ein falsches und überreiztes Gefühl, irgend eine außergewöhnliche Verwicklung von Verhältnissen drin, die zuletzt durch irgend ein Zauberwort aufgelöst wird." Sardou zeigte sich in allen seinen Stücken als außerordentlich geschickter Bühnentechniker und als geistreicher Plauderer, der die Personen allerdings niemals ihrem Wesen und ihrer Bildung gemäß sprechen ließ, sondern immer im Namen seiner Gestalten selbst sprach. Von 1884 an entstanden die groben, aber packenden, fast nur für Schauspielerinnen geschriebenen historischen Effektstücke: Theodora 1884, Tosca, Thermidor und Madame Sans-Gêne 1893. Sardou will wie Scribe, Augier und Feuillet nicht als Dichter, sondern nur als Bühnenschriftsteller genommen sein. Augier und Dumas hatten danach gestrebt, die Zuhörer zur Annahme ihrer paradoxen Sätze zu verführen; Sardou denkt nur daran, sie zu packen und zu amüsieren.

Die Presse

Und nun zu der letzten großen bewegenden Macht der Zeit: der P r e s s e. Es ist geradezu unbegreiflich, wie lange man den Einfluß der Presse in der Geschichte der Literatur unberücksichtigt gelassen hat. Alle Ideenströmungen, Erfindungen, Entdeckungen, Fragen und Leitgedanken müssen nun einmal durch die Presse hindurchgehen; sie müssen von ihr in unablässiger geistiger Arbeit verbreitet, verändert, gefördert oder bestritten werden. Eine moderne Zeitung ist die stärkste Willensbeeinflussung in politischer, sozialer, künstlerischer und wirtschaftlicher Beziehung, die die Welt gesehen hat; eine Zeitung ist auch die größte und umfassendste Unterhaltungsanstalt, die auf hunderttausende zugleich wirkt. Der große Tagesschriftsteller, der oft eine Unsumme von Kenntnis, Talent, Charakter, ja oft auch von feinster Kunst entfaltet, spricht an jedem Morgen und jedem Abend zu einer Lesermenge, die kein Buchschriftsteller, kein Prediger, kein Hochschullehrer der Gegenwart auch nur annähernd erreicht. Es ist klar, daß die moderne Presse eine große Macht nicht bloß durch das ausübt, was sie mitteilt, sondern auch durch das, was sie verschweigt. Auf das anschaulichste hat Lothar Bucher den Einfluß der Presse geschildert: die Macht der Gewöhnung, jeden Tag geistige Speise aus derselben Schüssel und in derselben Qualität zu genießen; die dem Leser unmerkliche Fesselung individuellen Urteils; das stille Fortwirken des einmal Gelesenen, wenn in der Hast des Erwerbes vielleicht wochenlang nicht eine Minute zum Nachdenken über das Gelesene übrig bleibt. Die modernen Zeitungen tragen, verbreiten, fördern, aber sie verflachen vielfach auch die Bildung. In einer einzigen Nummer bieten sie inländische und ausländische Politik, Theater, Musik, bildende Kunst, Technik, Wissenschaft, Fraueninteresse, Sportnachrichten, örtliche Vorgänge, Rechtspflege, Landwirtschaft, Gewerbe, Börse und Handel. Dieser zerstreuenden Fülle gegenüber bleibt es wahr: „E i n Ding, das wir genau kennen, und e i n Bild, das uns gegenwärtig bleibt, ist mehr wert als Zehnerlei, worüber wir ungewiß sind, und als zehn Bilder mit verschwimmenden Umrissen."

Zu dem geschilderten Einfluß kam die Presse dieser Zeit durch politische und wirtschaftliche Ereignisse: durch die Einführung des allgemeinen Wahlrechts 1867, durch das schnelle Wachstum von Post, Telegraphie, Technik und Verkehr, durch die Gewerbefreiheit 1869, die eine Umwälzung in Handel und Industrie hervorrief und die Kaufleute, um Abnehmer zu suchen, zu dem Reklame- und Inseratenwesen zwang, und endlich durch den wirtschaftlichen Aufschwung, der mit dem Kapitalismus verbunden war.

Und hier stehen wir vor einer der wichtigsten Veränderungen im literarischen und praktischen Leben dieser Generation: Die Zeitung wurde aus einem ideellen Unternehmen ein kapitalistisches Unternehmen mit dem ausgesprochenen Zweck, Geld zu machen. Die ursprünglich rein geistige, literarische oder politische Aufgabe der Zeitungen wurde immer enger mit dem Inseratenwesen verbunden. Nur das Annoncengeschäft war in dieser Zeit noch imstande, die Kosten des höchst verwickelten Betriebes zu decken und einen Überschuß abzuwerfen. Die Zeitung kam zumeist in Abhängigkeit, sei es von Regierungen, sei es von Parteien, von Körperschaften oder von wirtschaftlichen Gruppen. Wie auf keiner Stelle, sagt Lothar Bucher, wo der Kapitalismus mit dem Geistesleben sich berührt, unser Auge mit

Befriedigung zu verweilen vermag, so können wir uns auch der Zeitung, dieser Errungenschaft der modernen Kultur, nur mit halbem Herzen erfreuen.

Stärker noch, erbitterter, mit maßloser Einseitigkeit äußerte sich Lassalle über die Presse: „Einst war die Presse wirklich der Vorkämpfer für die geistigen Interessen in Politik, Kunst und Wissenschaft, der Bildner, Lehrer und geistige Erzieher des großen Publikums. Sie stritt für die Ideen und suchte die große Menge zu diesen Ideen emporzuheben.“ Durch die Gewohnheit der bezahlten Anzeigen aber wurde die Zeitung eine äußerst gewinnbringende Spekulation für einen kapitalbegabten und kapitalhungrigen Verleger; sie gewann sich die Tausende ihrer Leser durch geschickte und unterwürfige Umschmeichelung ihrer Wünsche und Instinkte . . . „Von Stund an wurden die Zeitungen schnöde Augendiener des abonnierenden Publikums, immer noch unter Beibehaltung des Scheins, Vorkämpfer unserer geistigen Interessen zu sein . . . sie wurden nicht nur zu einem ganz ordinären Geldgeschäft, sondern schlimmer, zu einem durch und durch heuchlerischen Geschäft, welches unter dem Schein des Kampfes für große Ideen und für das Wohl des Volkes betrieben wird . . . Ich nehme keinen Anstand zu sagen, wenn nicht eine totale Umwandlung unserer Presse eintritt, wenn diese Zeitungskost noch fünfzig Jahre fortwirkt, so muß unser Volksgeist verderbt und zugrunde gerichtet sein bis in seine Tiefen . . . das sind die modernen Landsknechte von der Feder, das geistige Proletariat, das stehende Heer der Zeitungsschreiber, das öffentliche Meinung macht und dem Volk viel tiefere Wunden geschlagen hat, als das stehende Heer der Soldaten.“ Die Entwicklung der Dinge hat aber dem pessimistischen Beurteiler der Presse nicht recht gegeben.

Im einzelnen war die Entwicklung der Presse geradezu glänzend. Schon im Jahr 1871 erschienen in Deutschland 3500 Zeitungen, die viele Millionen von Lesern hatten. In einem einzigen Jahr entstanden jetzt fünfmal soviel Zeitungen wie im ganzen 18. Jahrhundert. Von neu gegründeten großen politischen Organen traten bedeutsam hervor: die Neue freie Presse in Wien, die Post in Berlin (von Stroußberg gegründet), das Berliner Tageblatt (Mosse) und die Tägliche Rundschau. Von neu gegründeten literarischen Zeitschriften: die Gegenwart (Lindau), die Deutsche Rundschau (Rodenberg), die Nation (Barth), Nord und Süd (Lindau). Die Gartenlaube, 1853 von Ernst Keil begründet, wurde infolge ihrer ungeheuren Verbreitung für die siebziger Jahre das kulturgeschichtlich wichtigste Organ Deutschlands; hunderttausende haben damals an der Gartenlaube dichten, erzählen und urteilen gelernt. Auf politischem Gebiete sind als bedeutende Tagesschriftsteller zu nennen: Heinrich von Treitschke, Rudolf Haym, Lassalle und Delbrück, als Kritiker Karl Frenzel und Paul Lindau, als Feuilletonisten Ludwig Speidel, Max Nordau (Verfasser der Paradoxe), Etienne, Schlögl, Spitzer und Thaler. Die literarische Kritik, namentlich die Berliner, war in dieser Generation im allgemeinen von unfeinem Ton; sie begünstigte mit wenigen Ausnahmen teils das Frivole, teils das Akademische und vernachlässigte das Schlichte und Echte. Die Kritiker, oft selbst von materiellen Strömungen erfaßt, gründeten zwar ihr Urteil gern noch auf angeblich ewige Kunstgesetze, aber sie glaubten im Herzenskämmerlein selbst nicht mehr daran. So standen sie oft hilflos am Strand der wogenden literarischen Bewegung und priesen vielfach statt echter Dichtungen nur lackierten Staub.

Viele Dichter treten in dieser Generation in den Dienst der Presse; Spielhagen und Sudermann begannen ihre Laufbahn als Redakteure; Julius Wolff war Schriftleiter der Harzzeitung; Wilbrandt, Hopfen und F. Th. Vischer waren im Herzen Journalisten, Rosegger einer der erfolgreichsten Herausgeber, ebenso Avenarius; auch Ganghofer, Spitteler, Kirchbach dienten vorübergehend der Presse. Ein schmachvolles Märtyrertum der Presse duldete der große herrliche Anzengruber.

Unter den Herausgebern gebührt Julius Rodenberg, dem Gründer und Leiter der Deutschen Rundschau, die erste Stelle. Was er an feinsinniger Förderung, an An-

eiferung und an vornehmem Schutz für die großen Schriftsteller seiner Zeit (Gottfried Keller, K. F. Meyer, Marie von Ebner) getan hat, übertrifft an bleibender Bedeutung das, was er als Schriftsteller geschaffen hat.

Von den neu auftauchenden Verlegern der Zeit ist Hans Heinrich Reclam (gest. 1920) der volksbildnerischen Wirkung nach der bedeutendste. 1867 trat das Gesetz in Kraft, das die Werke aller seit 30 Jahren verstorbenen Schriftsteller als Gemeingut freigab. Reclam brachte den ganzen Shakespeare für den damals unerhört billigen Preis von 1½ Talern auf den Markt. Bald gab es zu ähnlichen Preisen den ganzen Schiller, Lessing, Körner usw. Seit 1867 erschienen die ersten 12 Hefte von Reclams Universalbibliothek, die geradezu eine Revolution auf dem Büchermarkt hervorriefen. Während des Weltkrieges erschien die 6000. Nummer der Reclambibliothek. Unter den übrigen neu hervortretenden Verlegern ist L. Staackmann in Leipzig, der Verleger von Spielhagen und Rosegger, anzuführen.

Politik, Wirtschaftsleben, Sozialismus, Philosophie, Naturwissenschaft, bildende Kunst, Theater, Literatur, ausländische Einflüsse und Presse: Die Zusammenhänge des großen Organismus der Generation stehen in den Hauptzügen da; nun folgen wie organische Verbindungen aus den Zeiteinflüssen, den landschaftlichen Besonderheiten und der individuellen Begabung die einzelnen Dichter.

Die Vorläufer

Brachvogel und Lindner

Ein höchst charakteristischer Vorläufer der vierten Generation ist Albert Emil Brachvogel. Er hat die Fehler der Romantiker und der Realisten zugleich. Bei ihm bemerken wir das Streben nach Effekt, den feuilletonistischen Aufputz und die realistischen Einzelheiten, die später für die Durchschnittsproduktion der Jahre 1860 bis 1880 so kennzeichnend wurden. Mit seinem Drama Narziß 1856 erzielte Brachvogel einen der stärksten äußeren Erfolge der ganzen Zeit; dieser Dichter schien damals tatsächlich etwas Ungewöhnliches zu versprechen. Aber Brachvogel war ein Talent, das bisweilen von großen Absichten geleitet wurde, aber sie stets in roher Weise ausführte. Die Hauptsache für ihn wie für alle äußerlichen Talente war die Stoffwahl. Die Wirkung seiner Stücke war auf den Augenblick berechnet, die Leidenschaft blieb Schein. Das Gepräge dieses Schriftstellers hat etwas Ordinäres. Er war ein Handwerker der Feder. Er zeigte als einer der ersten dieser Generation, wie man ohne künstlerisches Wollen und Können im Drama und Roman doch zahlreiche, weitbeachtete Erfolge haben könne.

Brachvogel wurde 1824 in Breslau geboren. Er erlernte zuerst ein Handwerk, stopfte sich sodann den Kopf mit Wissenskram aller Art voll und begann mit mangelhafter Bildung die Laufbahn als Schriftsteller. Nach Vollendung seines Narziß galt er in der breiten Öffentlichkeit als Genie, die folgenden Stücke (Adalbert vom Babanberge; Mondecaus; Der Usurpator) enttäuschten jedoch. Nun ging Brachvogel zur erzählenden Dichtung über, der Roman Friedemann Bach 1858 brachte ihm den zweiten größeren Erfolg seines Lebens. Es war

auch sein letzter. Brachvogel schrieb noch über 80 Bände Romane, kehrte später wieder zum Intrigendrama zurück, erntete jetzt aber auch hier keinen Ruhm mehr (Prinzessin Montpensier; Die Harfenschule).

Narziß knüpft an den von Goethe übersetzten Dialog von Diderot: Rameaus Neffe an und findet an diesem Werk seine beste Stütze. Voraussetzung und Fabel sind höchst gewagt. Narziß, ein herabgekommenes Genie aus der Zeit Ludwigs des Fünfzehnten, ist einst von seiner jungen Frau verlassen worden und hat viele Jahre nichts von ihr gehört, obschon sie in der Zwischenzeit des Königs Maitresse und Marquise von Pompadour geworden ist. Feinde der Pompadour entdecken das Verhältnis, das einst zwischen ihr und Narziß bestanden hat. Um die verhaßte Frau, deren Nervensystem zerrüttet ist, durch einen plötzlichen Schreck zu töten, lassen ihre Feinde Narziß in einem Theaterstück unerwartet vor ihr auftreten. Narziß und die Marquise erkennen sich; sie stirbt, Narziß wird wahnsinnig.

Das Stück, einst viel gegeben, ist durch und durch phrasenhaft und komödiantisch.

Einem traurigen Schicksal verfiel ein anderer Vorläufer der Generation: Albert Lindner. Er war kein ursprünglich starkes dramatisches Talent. Er hatte aus dem shakespearischen und klassischen Drama sich die Sprache angelesen, die regelmäßige Teilung der Handlung in Akte und Szenen angeeignet und war durch das neufranzösische Drama zu grellen Bühneneffekten geführt worden. Verhängnisvoll wirkte auf ihn der Beifall, den sein erstes Bühnenstück fand; ähnlich wie Brachvogel erschöpfte er sein Talent, und als er zuletzt noch in äußere Not geriet, verfiel der unglückliche Dichter in Geistesumnachtung.

Lindner wurde 1831 in Sulza als Sohn eines Salinensteigers geboren. Nach vollendetem Studium wurde er Gymnasiallehrer in Rudolstadt. Für seine Tragödie Brutus und Collatinus erhielt er 1866 den von König Wilhelm dem Ersten gestifteten Schillerpreis. Das bewog ihn, seine Stellung aufzugeben. In Berlin begann die Not. Alle Versuche, ihm zu helfen, mißlangen. Umnachteten Geistes starb Lindner 1888 in Berlin.

Epigonenhaft war die Grundrichtung seines Talentes: Lindner war ein Vertreter jener Bildungsdichter, die ihre Klassiker kennen und sie nachdichten; namentlich Shakespeare herrschte bei ihm vor. Eigentümlich trat bei ihm ein moderner Zug nach dem Effektvollen hinzu, der ihn über die Schar der Namenlosen hinaushob. Aber Kraft und Natürlichkeit gingen ihm ab. Seine Dramen erscheinen schon jetzt ohne Leben. Das Römerstück Brutus und Collatinus spielte in der Zeit des Tarquinius Superbus und blieb im Wichtigsten, im Seelenkampf des Brutus, nur Skizze; Die Pariser Bluthochzeit 1871 ist ein grelles, mit Verbrechen überladenes geschichtliches Stück, das dadurch sehr bekannt wurde, daß es die Meininger auf ihren Gastspielreisen oft zu spielen pflegten.

Hamerling

Ein anderer Vorläufer der vierten Generation, Robert Hamerling, war fast nur auf lyrisch-epischem Gebiete tätig. Er war ein Schildknappe der Romantiker, der von realistischen Beimischungen bloß soviel aufnahm, als unbedingt der Zeitgeschmack gebot. Die Sehnsucht nach dem Unendlichen, die ewig ungestillt bleibt, erklang aus allen Werken des ewig unzufriedenen Dichters mit schmerzlicher Gewalt.

Das Leben hat nur wenig Motive für Hamerlings Dichten geliefert. Dies zeigte seine Selbstbiographie aufs deutlichste. Drei erschütternde Selbstbekenntnisse fanden sich darin: „Ich habe nur wenig gelebt." „Ich bin ungeliebt durchs Leben gegangen." „Eine Krankheit war die wichtigste und folgenschwerste Wendung meines Lebens."

Hamerlings Vater war Diener, die Mutter Wäscherin. Hamerling stammte aus dem Volke, aber in seinem Wesen war er alles andere als volkstümlich. In Kirchbach am Walde in Niederöstreich, nahe der böhmischen und mährischen Grenze, wurde Hamerling 1830 geboren. Als Sängerknabe im Zisterzienserkloster Zwettl, wo er das zehnte bis vierzehnte Lebensjahr verbrachte, dachte er daran, geistlicher Herr zu werden. Durch die große Armut seiner Eltern befand sich Hamerling von früh an in kümmerlichen und abhängigen Verhältnissen. Der Knabe war fantasiereich und voll heißer Sehnsucht nach den Idealen der Kunst und der Liebe, aber infolge der Klostererziehung verschüchtert.

1844 kam er nach Wien auf das Schottengymnasium, studierte von 1847 bis 1852 auf der Wiener Universität alte Sprachen, Philosophie und Naturwissenschaften, wurde dann Gymnasiallehrer in Wien und Graz und verfaßte daneben Gedichte. Dem Leben stand er fern; die Dichtungen von Novalis und Hölderlin, die Philosophie von Spinoza entzündete seinen Geist. Moderne Sprachen, Musik und Stenographie — er war wohl der erste Stenograph unter den deutschen Dichtern — lernte er durch Selbstunterricht. Zehn Jahre (1855 bis 1865) verbrachte er im Süden, als Lehrer am Gymnasium in Triest. Hier begann die Kränklichkeit, die ihn nicht wieder verließ. Als ihm sein Epos Ahasver einen äußeren Erfolg gebracht hatte, gab er seine Stellung auf und lebte nur seiner Dichtung. In Graz, in dem von ihm gekauften Stiftingshaus lebte er meist einsam mit seinen beiden alten Eltern. Den Eltern hat Hamerling tatsächlich sein Leben geopfert. Ihretwegen heiratete er nicht, ein Martyrium seltenster Art. Von seinen jungen Freunden war Rosegger der wichtigste; ihn führte Hamerling auch in die Literatur ein. Frau Gstirner, die Minona in den Liedern, war Hamerlings treueste Pflegerin. Nach vielen und schmerzvollen Leidensstationen seines Lebens starb Hamerling 1889 in Graz. Auf dem St. Leonhards-Friedhof nahe dem Stiftingstal liegt er begraben. Im Jahr 1921 bildete sich in Östreich zur Pflege der Hamerlingschen Dichtung und zur Stärkung des deutschen Gedankens ein Hamerlingbund.

Lyrische Werke: Venus im Exil 1858, Sinnen und Minnen 1860, Ein Schwanenlied der Romantik 1862, Blätter im Winde 1887.

Epische Dichtungen in Versen: Ahasverus in Rom 1866, Der König von Sion 1869, Amor und Psyche 1882, Homunculus 1888.

Epische Dichtung in Prosa: Aspasia 1875.

Dramen: Danton und Robespierre 1871. Teut, ein politisch-allegorisches Scherzspiel 1872.

Lebensgeschichtliches: Stationen meiner Lebenspilgerschaft 1889. Lehrjahre der Liebe 1890.

Atomistik des Willens (eine Schrift, die Hamerlings Philosophie enthält, erschien nach dem Tode 1890). Briefe 1897 ff.

Robert Hamerling war ohne alle Frage einer der unglücklichsten und mit sich und der Welt am tiefsten zerfallenen Kulturpoeten. Es ist falsch, bei der Charakteristik von Hamerlings Wesen den Kultus der Schönheit voranzustellen. Hamerling war zuvörderst Reflexionsmensch, dann erst Fantasiemensch. Alle seine Werke sind aus abstrakten Gedanken künstlich erzeugt, nicht aus dem Gefühl oder dem innerlichen Schauen natürlich hervorgewachsen. Nur um das Gedankenhafte seiner Poesie zu verdecken oder vielleicht auch um es zu überwinden, bot er alle Mittel einer raffinierten und überschwenglichen Sinnlichkeit auf. Wie oft ist ihm diese „glühende" Sinnlichkeit vorgeworfen worden, und im Grunde genommen war sie für ihn doch nur eine Art von Notbehelf. Hamerling war ein merkwürdiges Beispiel jener Poeten, die lieber wegen glänzender Laster, die sie

nicht besitzen, verfolgt, als wegen einer Beherrschung ihrer Triebe, die ihnen natürlich ist, geachtet sein wollen. Hamerling hatte förmlich den Drang, in seinen lyrischen Gedichten den festen Boden der Wirklichkeit zu verlassen. Für ihn wölbte sich, wie er selbst bekannte, über der realen Erde eine zweite Welt romantischen Scheins und darüber noch eine dritte Welt von Musterbildern alles Vollkommenen, den Ideen; er begann sofort in der zweiten Welt und eilte aus dieser in die dritte seiner Welten empor. Hier war für den Dichter, soweit er klarer Gestalter ist, nichts zu tun, und so schaltete Hamerling denn ausgiebig mit Allegorien, um seine Ideen deutlich zu machen. Die Kraft des Lebens aber können Allegorien niemals besitzen, und so kam auch bei Hamerling der Geist des Lesers von diesen kraftlosen und entkräftenden Träumereien ausgesogen, gleichsam jeder logischen Tätigkeit beraubt, zurück. Hamerling aber hielt an seinen ideologischen Vorstellungen bis an sein Ende fest und glaubte an ein später einmal Wirklichkeit werdendes Reich der Ideen und des Schönen.

Die überschwengliche Bewunderung, die Hamerling lange Zeit bei seinen Freunden gefunden hat, wurde später wesentlich eingeschränkt. Er ist als Lyriker nicht sonderlich hoch zu stellen. Man fühlt bei ihm nirgends die Süßigkeit der Liebe, von der er doch so viel und so redselig sang, sondern man hört stets nur die Versicherung eines in aufgeregten Bildern sich ausdrückenden rednerischen Schwärmers, daß Liebe süß sei. Sein Dichten ist naturlos. Beispiel: Venus im Exil. Die Göttin der Schönheit ist vom Christentum in die Verbannung geschickt worden; sie führt den Helden von der gewöhnlichen Sinnlichkeit die Stufenleiter über Natur, Kunst und irdische Liebe bis zur Herrlichkeit des Weltalls, wo er unendliches Glück genießt. Bei allen hochfliegenden Worten ist die Dichtung von echter Liebe soweit wie möglich entfernt. Im Lied versagt Hamerlings Kraft vollends. Der Sammlung Sinnen und Minnen fehlt trotz der üppigen Formen und trotz des hohen Schwunges die innere Beglaubigung des Selbsterlebten. Im Schwanenlied der Romantik ist das gleiche Aufgebot von berauschenden Farben und Tönen vorhanden, der Herzenserguß edler Gefühle hat etwas Hochgestimmtes, aber auch etwas Eintöniges. Hamerling schwebte zeitlebens zwischen zwei Welten; er war nicht imstande, aus der unromantisch gewordenen Welt seiner Zeit das Poetische herauszuheben, aber zugleich trug er in seine romantischen Vorstellungen mit Vorliebe moderne Anschauungen und Ideen hinein. Die Gedichte aus den Mannesjahren Hamerlings sind in den Blättern im Winde vereinigt. Das Thema der Liebe in den beiden Hamerlingschen Tonarten — Sehnsucht und Entsagung — klang zwar in diesem Werk etwas versöhnter, aber als Ganzes war es weich und spielerisch, und die Form wechselte noch ebenso sehr wie früher zwischen künstlichen Sonettverschlingungen und freien Rhythmen.

Merkwürdig genug schrieb man diesem abstrakten Dichter plötzlich die Absicht zu, ein in Makartscher Fleischeslust schwelgendes frivoles Epos geschaffen zu haben. Nichts falscher als dies. Um das Wesen von Hamerlings Ahasver in Rom recht zu erfassen, sieht man am besten von der glänzenden Schilderungskunst der Kleider, Weiber, Gemächer und Feste zunächst einmal ab, mag sich diese Schilderung auch noch so stark vordrängen. Hamerling griff in seinem Epos einen Stoff der Weltliteratur auf, den vor ihm bereits Klinger, Goethe und Lenau bearbeitet hatten.

In Hamerlings Ahasver handelt es sich um die Gegenüberstellung von Todessehnsucht und Lebensdrang. Ahasver ist bei Hamerling nicht der ewige Jude, sondern er ist die Menschheit selber, die seit Kain qualvoll ringt und strebt und deren Sehnsucht nach Ruhe im Tode nie erfüllt wird, da die Menschheit als solche unsterblich ist. Ahasver, als dem Vertreter der unsterblichen Menschheit, steht ein einzelner Sterblicher gegenüber, der von einem titanisch sich aufbäumenden Lebensdrang erfüllt ist, Kaiser Nero mit seiner genialen Genußsucht. Der Kampf zwischen Lebensbejahung und Lebensverneinung ist der ideelle Inhalt des Gedichtes, das die Schwelgerei in der Schenke Locustas, das Fest in den Gärten Neros, den Brand Roms, die Errichtung von Neros goldenem Haus, Agrippinas Tod, Neros Lebensekel und endlich seinen Selbstmord in den Katakomben bei den Christen schildert. Ahasvers Todessehnsucht siegt über Neros Lebensdrang. Geschrieben ist das Gedicht in reimlosen fünffüßigen Jamben.

Ähnlich wie dieses Werk den Dichter in seiner Doppelnatur kennzeichnet — romantisch in dem kühnen Entwurf und realistisch in der Form und effektvollen Ausführung — zeigt Hamerlings wesentlich schwächeres Epos Der König von Sion das Bestreben, einen großen Geschichtsstoff möglichst fantastisch und philosophisch zu behandeln. Das Werk stellt nach Hamerlings Absicht den Kampf zwischen Sinnlichkeit und Entsagung dar. Hamerling entfernt sich in diesem in 9000 Hexametern breit dahin fließenden Epos stark von der Geschichte. Das Epos spielt zur Zeit der Wiedertäufer im Münsterlande. Jan von Leiden und Divara, die beiden Hauptfiguren, sind dem Dichter mißraten, da Hamerling in seiner schon beschriebenen Weise aus den Charakteren schemenhafte Ideenträger gemacht hat. Zauberspuk und Theatergeste treten störend in dem gekünstelten Werk hervor. Die üppige Divara, die Gattin des Profeten Matthisson, macht die Wiedertäufer dem reinen Sionsgedanken, dem Reich der Gütergemeinschaft und der idealen Gesetzlosigkeit ohne Richter und Priester abtrünnig, ja sie verführt sogar den jungen König Jan von Leiden; Schwelgerei, Leidenschaft, Laster reißen ein; Jan entkommt bei der Eroberung von Münster, vollzieht aber in der Wildnis das Gericht an sich und der Zauberin Divara.

Ein schönheitsuchendes Epos in Prosa, kein eigentlicher Roman, ist Hamerlings erzählendes Hauptwerk Aspasia. Es handelt nach der Art der platonischen Dialoge über „Kunst und Leben". Schauplatz ist das alte Griechenland, das Hamerling mit allzu sonnigem Idealismus ansah. Mit seiner Schilderungssucht, seiner lehrhaften Schwere, seinem Mangel an anschaulicher Darstellung erinnert Aspasia an ein belehrend-schwülstiges Werk des 17. Jahrhunderts, an Lohensteins einst hochberühmten Moderoman Arminius und Thusnelda. Die beiden letzten epischen Werke des Dichters haben weniger äußeren Erfolg gehabt als die früheren Werke. Amor und Psyche (von Paul Thumann illustriert) ist Hamerlings freundlichste und verhältnismäßig naivste Dichtung und lehnt sich an einen antiken Stoff an. Homunculus ist ein modernes satirisches Epos, groß und kühn im Entwurf: Munkel, der chemisch erzeugte Mensch, dem jedes seelische Empfinden fehlt, ist der Vertreter des modernsten Erwerbs- und Erfindungsgeistes. Munkel ist alles und nichts: Abenteurer, Dichter, Gründer, Billionär und Bettler; ein Zufall macht ihn zum Schöpfer eines Staates Eldorado; er wird von den Menschen verjagt, von den Affen enttäuscht, von den Juden gekreuzigt; aber das Leben des Unverwüstlichen ist nicht zu brechen; zuletzt schweift Munkel in einem unzerstörbaren Luftschiff im Weltall ohne Frieden und Rast umher.

Als Dramatiker zeigt Hamerling in Danton und Robespierre den hohen Schwung des Rhetorikers. Das Stück wurde nur einmal aufgeführt, 1904 in Hamerlings Heimatstadt; der Dichter selbst hatte bei Lebzeiten eine Aufführung nicht gestattet. 1919 wurde es zur ersten Jahresfeier der Revolution in Altona wiederholt, allerdings mit starker Einengung der quellenden Breite. Der Gegensatz der Hauptgestalten ist gegeben: Danton ist der Realist und Epikuräer, lebenflammend und lebenverachtend, Robespierre ist der Idealist und Doktrinär, der Hunderte von Menschen seiner Idee hinopfert, aber Schmerz empfindet, wenn jungen Vögeln im Nest ein Leid geschieht. Wie immer bei Hamerling ist auch in diesem Werk Echt und Falsch gemischt, doch war bei der Aufführung die Wirkung stärker als man nach dem Buch erwarten konnte.

Hamerling war ein unnaiver, unruhiger und sehnsüchtiger Dichter ohne die Kraft objektiver Charakteristik. Er gönnte seinen Personen nicht das Glück zu sein, immer sollten sie auch etwas bedeuten. Er stachelte sich fortwährend zur Leidenschaft an. Seine Sinnlichkeit hatte die Schwüle des Krankenzimmers. Ein weltschmerzlicher Zug ging durch seine Dichtungen, die betäubend parfümiert sind, doch kalt und unbefriedigt lassen — kalt und unbefriedigt, können wir hinzusetzen, wie so viele Werke der Generation, der er vorangeschritten ist.

Pfadsucher

Friedrich Spielhagen

Tiefer in das Wesen der Generation führt der erste wichtigere Pfadsucher, Fr. Spielhagen. Man bemerkt in den Romanen Spielhagens fast überall eine liberale Tendenz, eine Verherrlichung der Ideen von 1848. Dies legt in einer politisch so angeregten Zeit wie die von 1860 bis 1880 die Frage nahe, ob Tendenzen aus dem Roman ganz zu verweisen sind, und ob ein interesseloses Wohlgefallen am Kunstwerk wirklich allein befriedigen kann. Tendenzwerke sind Werke, in die eine bestimmte politische, religiöse oder sittliche Auffassung, die nach dem Willen des Verfassers Allgemeingut werden soll, absichtsvoll hineingelegt ist. Tendenzdichtungen in diesem höchsten Sinn sind Lessings Emilia Galotti und Nathan, Kleists Hermannsschlacht, Arndts und Körners Kriegslieder. Diese Aufzählung genügt schon, um zu zeigen, daß auch in der großen Dichtung Tendenzen vorhanden sind. Aber es gibt große und starke Tendenzen, die das ganze Volk umfassen, und kleine vergängliche Tendenzen, die wesentlich nur Parteigruppen und gesellschaftlichen Kasten eigentümlich sind. Beide Arten von Tendenzen können verschieden durchgeführt werden: mit echter Leidenschaft (Freiligraths Ça ira) oder bloß rednerisch (Herweghs Gedichte). Nur dort, wo große sittliche oder politische Gedanken, von einer starken Persönlichkeit innerlich durchlebt, und mit voller Kraft erfaßt, in einem Kunstwerk unmittelbar hinreißend ausgedrückt werden, ist Tendenz- und Kunstwerk ein und dasselbe. Wo aber die Tendenz weder mit wirklicher Kraft erfaßt, noch stark genug ist, um der Zeit Widerstand zu leisten, entstehen jene kleinen, flüchtigen, rasch veraltenden Zeitdichtungen, Tendenzwerke im engeren Sinn, zu denen viele der Romane Spielhagens zu zählen sind.

Friedrich Spielhagen wurde 1829 in Magdeburg geboren. Sein Vater war Wasserbautechniker. Mit sechs Jahren kam Friedrich nach Stralsund; dort fand er seine eigentliche Heimat; er lebte am Meer und im Wald in ungebundener Freiheit. Seine Jugendlektüre

bildeten Scott, Heine und Bulwer. 1847 besuchte er die Universität in Berlin und trieb nacheinander Medizin, Jura und Philosophie. Erst spät kam Spielhagen zur Klarheit über sich selbst. Unregelmäßige Studien in Berlin, Bonn und Greifswald boten ihm keine Befriedigung. Er verzehrte sich in Ehrgeiz, ohne für diesen Ehrgeiz ein rechtes Ziel zu kennen. Charakteristisch genug blieb das Jahr 1848 zunächst ganz ohne Eindruck auf ihn, doch ruhten die Bilder dieser Zeit tief in seinem Geiste, um später dem ganzen künstlerischen Schaffen Spielhagens das Gepräge zu geben. Bedeutsam für ihn war, daß Karl Schurz, der spätere Deutschamerikaner, mit ihm in Bonn befreundet war. Die Schwärmernatur der Revolutionäre lernte der junge Spielhagen damals in Adolf Strodtmann kennen. In Köln hörte er in dem berühmten Prozeß der Gräfin Hatzfeldt Ferd. Lassalle vor den Geschworenen reden. Der Gedanke, Schriftsteller zu werden, stand schon damals für ihn fest. Er widmete sich dem Studium der älteren und neueren englischen Schriftsteller (Fielding, Smollet, Sterne, Thackeray, Dickens), mußte aber zunächst die schriftstellerischen Pläne zurückstellen.

1852 ward er Hauslehrer auf einem Gut in Rügen; ein Bühnenversuch scheiterte; 1854 übersiedelte er nach Leipzig, um Lehrer der englischen Sprache an einem Privatinstitut zu werden. In Leipzig, nicht in Rügen, erlebte Spielhagen in der Hauptsache die Geschehnisse, die er in den Problematischen Naturen schilderte. Nach 1586 begann eine Zeit ernsterer schriftstellerischer Arbeit. Als einer der ersten widmete sich Spielhagen der amerikanischen Literatur und übersetzte sowohl amerikanische Gedichte (1856) wie die Schriften des damals fast noch unbekannten Essaysten Emerson. Auch Novellen (Clara Vere, Auf der Düne) entstanden, doch zunächst alles ohne Erfolg.

Von 1860 bis 1862 lebte Spielhagen in Hannover als Redakteur. Im Feuilleton der Zeitung für Norddeutschland erschien 1861 der Roman: Problematische Naturen, der Spielhagen mit einem Schlage berühmt machte. Seit 1862 lebte Spielhagen in Berlin, hauptsächlich im Verkehr mit Männern der äußersten Fortschrittspartei: Waldeck, Lasker, Twesten und Löwe-Calbe. In den vorangehenden Abschnitten ist die politische Bewegung der Jahre 1861 bis 1866 gestreift worden. In der heftig gärenden Zeit war in Preußen der Konflikt zwischen Regierung und Volksvertretung wegen der Heeresreform immer drohender geworden. Lassalle hatte die Fahne des Sozialismus erhoben; Bismarck hatte seine Pläne noch nicht aufgedeckt und wurde heftig befehdet. Spielhagen hat diese Zeit vielfach dargestellt.

Auch in der Folge blieb Spielhagen dauernd in Berlin. Sein Ruhm als Romanschriftsteller war in den achtziger Jahren auf der Höhe. Im Jahr 1886 wurde er ebenso wie Heyse von den Harts in den Kritischen Waffengängen heftig angegriffen. Spielhagen hielt sich stolz, wenn auch tief verletzt, von der Polemik gegen die Jugend zurück. Er stellte in dem Roman: Der neue Pharao 1889 den neuen realpolitischen Geist der Zeit, der die Ideen von 1848, den Geist der Fortschrittspartei, vergessen hatte, dar. Aber in literarischer Beziehung tadelte er den Wandel der Anschauungen nicht; im Gegenteil, er suchte die jüngere Generation zu verstehen, er gestand sich zu, daß sie in vieler Beziehung recht habe. Etwa bis 1900 schuf er regen, feurigen Geistes weiter, auch wenn seine Romane schwächer wurden und sich nur in bekannten Bahnen bewegten. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens verstummte er. 1911 starb er in Charlottenburg, einen Tag nach Vollendung seines 82. Lebensjahres.

Hauptwerke der ersten Periode: Problematische Naturen erster Teil 1861. Durch Nacht zum Licht zweiter Teil 1862.

Hauptwerke der rein politischen Periode: Die von Hohenstein 1864. In Reih und Glied 1867.

Hauptwerke der dritten Periode: Sturmflut 1877. Angela 1881. Uhlenhans 1884. Quisisana 1885. Was will das werden? 1887. Ein neuer Pharao 1889.

Kleine, mehr idyllische Romane: Röschen vom Hof. Was die Schwalbe sang.

Verschiedene Schriften: Finder und Erfinder (biographisch) 1890. Beiträge zur Theorie und Technik des Romans 1883 (beide wenig bedeutend).

Spielhagen vertritt die Gedanken der bürgerlichen Revolution von 1848 und der preußischen Fortschrittspartei, deren Hauptschlagworte lauteten: Parlamentsherrschaft und Kampf gegen Junker und Geistliche. Spielhagen führte diese Gedanken glänzend, doch ohne Tiefe, mit Annäherung an den Leitartikelton, in seinen

Romanen durch, die wohl als charakteristische Zeitwerke, aber niemals als bleibende große Dichtungen angesehen werden können. Im allgemeinen setzt Spielhagen in gedrängterer Form den Zeitroman fort, wie ihn Gutzkow (Ritter vom Geiste, Zauberer von Rom) in Anlehnung an Eugène Sue begonnen hatte. Den stilistischen Unterschied zwischen Gutzkow und Spielhagen hat niemand klarer geschildert als Julius Hart:

> Wir lächelten in den achtziger Jahren über den schön gezierten, blumenreichen, „hochpoetischen" Idealjargon, die ästhetische Teesprache der Problematischen Naturen Spielhagens, über all die mit Kölnischem Wasser besprengten Rosen aus Seidenpapier — und seufzten: Natur! Natur! Wahrheit . . . Aber wie hatte noch Gutzkow gedichtet? „Auf weißem Zelter sprengte im sonnengolddurchwirkten Walde Wally, ein Bild, das die Schönheit Aphroditens übertraf." Aus den weißen Zeltern und Araberhengsten Gutzkows und den Göttinnen, königlicher als Aphrodite, waren bei Spielhagen immerhin schon feurige Rosse geworden, echt englisches Vollblut, und hochgeartete Frauengestalten mit einem Antlitz, wie aus Kameen geschnitten.

Spielhagen möchte in seinen Romanen einen Querschnitt durch das moderne Leben geben; er möchte alle Stockwerke des geistigen Gebäudes bloßlegen, mit einem Blick das wimmelnde Leben in der Höhe und in der Tiefe erkennen lassen. Dabei läßt er bekannte Persönlichkeiten teils als Helden, teils als Nebenpersonen in leicht durchschaubarer Verkleidung auftreten und stellt sie in die Mitte frei erfundener bunter Abenteuer. In dieses Bild von Wirklichkeit und Fantasie trägt er nun mit dem Eifer eines Tribunen, oft auch eines temperamentvollen Journalisten, politische Gedanken hinein. Er ist ganz und gar der Herold des Liberalismus der 60er Jahre. Wo eine Konstitution besteht, wo die Parlamentsmehrheit regiert, sieht er eigentlich alle Fragen gelöst. Tiefer zu graben vermochte er nicht.

Gewiß besaß Spielhagen einige Wurzeln in den Gegenden, wo er lebhafte Jugendeindrücke empfangen hatte, aber in viel schwächerem Grad als Auerbach, Storm oder Stifter. Er schilderte mit Vorliebe die Ostsee, Rügen, Pommern und den Thüringer Wald; aber vollkommen rein gab er weder die Natur noch die Menschen dieser Gegenden wieder. Dazu war er viel zu viel Stadtmensch; dazu fehlte ihm namentlich das Volkstümliche. Für das Leben der unteren Volksschichten hatte Spielhagen wenig Verständnis; ihm mangelte der Sinn fürs Schlichte; er liebte Salonmenschen mit eleganten Formen und heftig eindringender Beredsamkeit. Dabei war ein Hauptmerkmal seiner Kunst die Satire. Er hatte geradezu eine heimliche Schwäche für den Adel, obschon er ihn offen verspottete. Schablonenhaft kehren gewisse, fast gehässig geschilderte Grundgestalten bei ihm wieder: preußische Junker, Offiziere, leichtfertige Baronessen und bornierte oder heuchlerische Geistliche. Ihnen stehen herrlich und glänzend geschilderte, liberale Wortbelden gegenüber. Die übertreibende Darstellung der Adelsfamilien in den Problematischen Naturen hatte ihm bei seinem Auftreten den Namen eines Realisten verschafft. Realistisch war Spielhagen aber nur in den Nebenszenen; in den episch-dramatischen Hauptszenen seiner Romane sowie in der Führung der gesamten Handlung ist er zu Übertreibungen geneigt. Er hat Vorliebe für starke Gegensätze und grelle Steigerungen, die die Spannung erhöhen sollten. Überall zeigt sich Spielhagens feuriges, begeisterungsfähiges Temperament; auch die Gabe der Erzählung ist Spielhagen in reicherem Maß verliehen als Gustav Freytag oder Gutzkow; aber Spielhagen bleibt im Grunde doch mehr Redner als Darsteller. Ungerecht nahm

er Partei für seine Helden und gegen deren Feinde. Die Rednergabe verleitete ihn zur Breite, zu pathetischen Ergüssen und machte seine zahlreichen Werke schließlich immer wirkungsloser. Seine Sprache ist glänzend, aber es ist stets dieselbe schriftdeutsche Sprache, die in manchen Szenen eine leidenschaftliche Bewegtheit zeigt. Spielhagen war sich bewußt, daß er in vielen Beziehungen etwas Neues brachte; er hatte eifrig die großen Romanschriftsteller der Engländer und Franzosen studiert, die etwa bis 1860 aufgetreten waren und hatte technisch viel von ihnen gelernt. Seine eigentliche Erfindungsgabe ist nicht groß. Er muß alte, schlechtromantische Erfindungen (Testamente, Bastarde, Erbschaftsgeheimnisse, Tagebücher) gebrauchen, um zu spannen. Seine Darstellung gerät besonders dadurch in die Breite, daß er die Helden häufig als Kinder einführt und bis zur vollen Entwicklung eingehend schildert. Später verführte ihn diese Methode sogar zu lockerer Technik und Langatmigkeit. In den Beiträgen zur Technik des Romans will er nach bekannter Künstlerart seine Technik rechtfertigen. Ganz wie Hebbel, Wagner, Ludwig, wenn auch viel schwächer, gab er nur eine Rechtfertigung des eigenen Schaffens.

Man kann drei Perioden in Spielhagens Schaffen unterscheiden. Vorbereitende Werke der ersten Periode waren Clara Vere 1857 und Auf der Düne 1858. Das eigentliche Hauptwerk dieser Periode, ja eigentlich Spielhagens Hauptwerk überhaupt, ist der Roman Problematische Naturen 1861. Der Roman war eigentlich nur eine zusammengeheftete Reihe von satirischen Gesellschaftsskizzen, besaß aber sprühendes Feuer, die Unruhe sozialer Empfindungen und eine im Tag und Tageskampf aufgehende moderne Art. Man kann aus dem Roman ein Stück Geistesgeschichte für das Jahrzehnt von 1850 bis 1860 kennen lernen. Dazu besitzt das Werk trotz aller Mängel frische Farben und einzelne plastische Gestalten. Der Held Oswald ist eigentlich ein Jungdeutscher, ein eitler, weichlicher, seelisch kranker Charakter. Aber der große Fortschritt, den Spielhagensche Helden gegenüber Gutzkowschen Helden zeigen, liegt in dem Umstand, daß Spielhagen seinen problematischen Helden als krank erkennt, daß er ihn ironisch nimmt und in selbstgeschaffenem Schicksal untergehen läßt. Literarischen Wert hat nur der erste Teil.

Goethe hatte einst problematische Naturen so erklärt: „Es sind Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine genug tut; daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß verzehrt." Oswald Stein, das Urbild des geistreichen und schönen Hauslehrers in unserem Schrifttum, kommt in das Schloß des Barons von Grenwitz in Rügen, wo er die Gunst der schönen Edelfrau Melitta von Berkow gewinnt. Eifersucht befällt ihn, als er ihren freundschaftlichen Verkehr mit dem geistreichen Baron von Oldenburg bemerkt. Die Damen schwärmen sämtlich für Oswald Stein; auch Helene von Grenwitz liebt ihn. Er verwundet ihren Freier Baron Felix im Duell und kehrt endlich innerlich zerstört in die Universitätsstadt Greifswald zurück. Der zweite Teil: Durch Nacht zum Licht ist verworrener und fantastischer. Oswald ist Unterlehrer an einem Gymnasium geworden, treibt sich mit dem gewissenlosen Streber Timm herum und geht mit einer verheirateten Frau, Emilie von Breesen, nach Paris durch. Er kehrt wieder zurück, erfährt, daß er eigentlich ein legitimierter Bastard und der Erbe der Herrschaft Grenwitz ist, schlägt aber alles aus, wie Romanhelden das zu tun pflegen, und fällt mit seinem Lehrer Berger auf den Barrikaden von Berlin.

Zu tieferen Werken sammelte sich Spielhagen in seiner zweiten Periode. Freilich, die politische Leidenschaft stieg in ihm jetzt direkt bis zum Haß; aber das Gesichtsfeld wurde weiter; seine Romane sollten ein Weltbild im Sinne der

Gutzkowschen Ritter vom Geiste geben; die Darstellung wurde breiter; die lehrhafte Absicht des Dichters ward größer als sein poetisches Können, ein Mißverhältnis zwischen beiden trat immer deutlicher zutage. Die von Hohenstein waren ein Roman aus der Zeit vor der Revolution 1848; das folgende Werk: In Reih und Glied spielt in der Konfliktszeit in Berlin. Die Idee ist, daß jedermann, auch der geistig Hochstehende, „in Reih und Glied" der Kulturentwicklung seine Pflicht tun müsse. Unverhüllt tritt die Tendenz des Fortschrittmannes hervor. König Friedrich Wilhelm der Vierte, der Prinz von Preußen, Lassalle werden in Verkleidungen geschildert. Der Held ist Leo Gutmann, eine nach Lassalles Porträt gezeichnete Figur, der mit Hilfe des Königtums und der Arbeiterpartei die Herrschaft des Kapitals stürzen will. Er fällt in einem Duell.

In den Jahren von 1866 bis 1869 suchte Spielhagen wieder den Weg von der Politik zur Kunst zurück. Seine dritte Periode umfaßt mehr Novellen als Romane. Die politische Parteistellung ließ an Schroffheit nach, dafür kam die Sensation stärker zum Vorschein, die neufranzösische Technik herrschte vor, die Werke haben fast nur den Wert von Unterhaltungsschriften. Das beste Werk ist Sturmflut, ein Gemälde der Gründerjahre 1871 bis 1873. Die Schilderung der wirtschaftlich verwüstenden Flut dieser Jahre wurde verbunden mit einer Schilderung der großen elementaren Sturmflut, die die Küsten der Ostsee im Jahre 1872 heimsuchte. Es sind neun Handlungen in den Roman verflochten. Sturmflut gehört zu Spielhagens besten Romanen. Die zahlreichen späteren Romane Spielhagens, z. B. Faustulus 1897 fügen seinem Charakterbild keinen neuen Zug mehr hinzu.

Die Literatur und die drei Kriege

Bismarcks Bedeutung für die Literatur

Seit Napoleon dem Ersten war auf der ganzen Welt kein Name so sehr in aller Leute Mund, wie der Name Bismarcks. Die große Tätigkeit des Politikers wie des Menschen Bismarck wirkte auf das deutsche Geistesleben dieser Zeit mächtig ein. Das 19. Jahrhundert beginnt mit dem Zeitalter Goethes; mit dem Zeitalter Bismarcks schließt es. Unmittelbar hat Bismarck Literatur und Poesie zwar nicht gefördert, indirekt hat er die Poesie fast mehr als alle Dichter dieser Generation zusammengenommen beeinflußt. Bismarck entfaltete seine Persönlichkeit so mächtig, daß er zur Verkörperung der deutschen Volkskraft seiner Zeit wurde, und daß sich an seiner Willenskraft und an seinem reichen Gemütsleben, ganz ohne politische Seitenblicke, gerade der ästhetisch veranlagte Mensch wunderbar erheben konnte. Überall ist in der Welt **der** Mensch bewunderungswürdig, der ein Kraftziel in höchster Vollendung verwirklicht, und dies tat Bismarck; seine Heldengestalt füllte die Vorstellungswelt seiner Nation mit Bildern der Größe.

Briefsammlungen. Bismarckbriefe 1844 bis 1870. Briefe an seine Braut und Gattin, vom Fürsten Herbert Bismarck 1900 herausgegeben. Briefe an Schwester und Schwager 1843 bis 1897. — Politische Briefe aus den Jahren 1849 bis 1899. Politischer Briefwechsel mit Kaiser Wilhelm I. 1852 bis 1887. Briefe Bismarcks an verschiedene Personen 1848 bis 1888.

Die Reden Bismarcks sind merkwürdigerweise zuerst in einer französischen Sammlung 1870 bis 1889 erschienen. Eine historisch-kritische Gesamtausgabe der politischen Reden des Fürsten Bismarck besorgte Horst Kohl 1892 bis 1894. Die Ansprachen des Fürsten Bismarck 1849 bis 1894 gab Poschinger heraus. Ebenso Neue Tischgespräche und Interviews 1895 bis 1899.

Gedanken und Erinnerungen, 2 Bände 1898, 3. Band 1921, die Lothar Bucher 1890 bis 1892 teils nach mündlichen Mitteilungen, teils nach Diktat niedergeschrieben und die Fürst Bismarck in wiederholten Bearbeitungen durchgesehen und in endgültige Form gebracht hat.

Der erste starke Eindruck auf literarischem Gebiet glückte Bismarck, als der erste Band des politischen Sammelwerks: Preußen im Bundestag 1851 bis 1859 mit den Bismarckschen Berichten erschien. Hier trat, wie ein Zeitgenosse schreibt, der große Staatsmann zum erstenmal dem Publikum mit eingehenden Darlegungen als Schriftsteller, als Stilist entgegen. Und wie prägte sich dem Leser der Reichtum dieses Geistes ein! Bismarck hatte gerade damals eine breite innerpolitische Gegnerschaft. Aber auch sie konnte nicht umhin, angesichts jener Veröffentlichung seinem Geist ihre Huldigung darzubringen. Bismarck machte mit seiner Publikation tatsächlich eine Eroberung. „Es ist wohl kaum ein Zufall, daß geniale Männer der Tat, wie Cäsar, Moltke, Bismarck zugleich hervorragende Meister der sprachlichen Darstellung waren. Das erstere ist sehr wohl ohne das letztere denkbar, aber der Zusammenhang der genialen Anlage mit der Gesamtanlage führt beides zusammen. In Friedrichs des Großen genialer Persönlichkeit war eine ganze Anzahl verschiedener hervorragender Anlagen vereinigt. Selbst eine so spezielle Anlage, wie die musikalische, scheint, wo sie eine geniale Höhe erreicht wie bei Beethoven, auch den übrigen Seiten des geistigen Lebens den Stempel des Genies aufzuprägen." (Elsenhans.)

Die politischen Reden, die mit höchster Klarheit geschriebenen Aktenstücke und Erlasse haben nur einen Zweck: Nützliches zu schaffen, Bismarck ging insbesondere als Redner darauf aus, allen äußeren blendenden Prunk zu vermeiden. Sein rednerischer Stil zeigte weder Phrase noch Pathos, ja nicht einmal Glätte. Wenn Bismarck redete, so hatte er die Absicht, den ganzen Menschen in seinem Zuhörer zu gewinnen, damit etwas Nützliches und Notwendiges in Staat und Gemeinde geschaffen werde. Nicht durch schönrednerische Kunst, nicht durch Dichterworte und liebenswürdige Form, sondern durch die Sache und die Macht seiner Persönlichkeit wirkte der Redner Bismarck.

Die Briefe Bismarcks gewannen ihm viele Herzen, als sie 1869 zum erstenmal erschienen, weil man zuerst durch sie mit dem Menschen Bismarck vertraut wurde. Sie sind künstlerisch genommen das Schönste und Beste, was Bismarck geschrieben hat. In ihrer überwiegenden Mehrzahl waren es Briefe an seine Braut und spätere Frau Johanna von Puttkamer. In ihnen erhalten wir ein Bild von Bismarcks reicher Persönlichkeit. Bismarck sah auch als Schriftsteller den Dingen ins Gesicht; treffend und klar ist sein Urteil, überaus mannigfaltig und eigenartig die Bildlichkeit seines Ausdrucks. Aus der Beschäftigung des Landmannes, des Seemanns, des Reiters, des arbeitenden Volkes wählte Bismarck seine eigentümlichsten Bilder. Seine Briefe waren nicht im „geistigen Sonntagsrock" geschrieben, sondern sie glichen geist- und gemütvollen Plaudereien, die die hohe Kultur des von festem Gottvertrauen erfüllten deutschen Edelmannes zeigen. Dabei sind sie voll Humor und oft von feinem poetischen Reiz. Hier

scheidet jede politische Gegnerschaft aus. Die Briefe enthalten oft in einer an Fontane erinnernden Darstellung Bilder aus Schönhausen, Frankfurt, Ofen-Pest, Petersburg, Paris, Gastein, Biarritz, Berlin. Erst diese Briefe zeigten dem deutschen Volk, daß Bismarck ein Meister im Ausdruck und in der scharfen Beobachtung des Lebens war. In der Öffentlichkeit verhielt sich Bismarck gegen die Dichter seiner Zeit mit größter Sprödigkeit. Reuter, Geibel und Julius Stinde (der Verfasser der platt geschwätzigen Bücher über Wilhelmine Buchholz) sind die einzigen deutschen Dichter der Gegenwart, die Bismarck öffentlich geehrt hat. Erst die Briefe offenbarten das Künstlertum Bismarcks. Er ist Realist im höchsten Sinn. Er gehört mit Keller, Freytag, Hebbel, Otto Ludwig innerlich zusammen; der Realpolitiker gehört zu den Realpoeten. An den Anfang derjenigen literarischen Generation, die ihm am meisten verdankt und die von ihm ausschließlich beherrscht wurde, gehört darum Otto von Bismarck.

Sein letztes großes Werk: Gedanken und Erinnerungen begann Bismarck bald nach seiner Entlassung aufzuzeichnen. Die erste Niederschrift wurde zwei- bis dreimal durchgearbeitet und in neue Form gegossen. Die Erinnerungen reichen vom Jahr 1848 bis zu Kaiser Friedrichs Regierung. Der dritte, lange Zeit zurückgehaltene Band behandelt Bismarcks Entlassung. Die Erinnerungen wirken durch die Form fast gar nicht. Als literarisches Vorbild können sie durchaus nicht dienen. Streng und geschäftsmäßig vermeidet der Stil fast jeden Schmuck; bloß die Gedanken sollen hervortreten. Das Werk enthält Bismarcks politisches Vermächtnis an Deutschland; ergreifend ist die Liebe des Mannes zu seinem Volk, wunderbar der fast seherische Blick, mit dem der Politiker die Entwicklung der Dinge und den großen Zusammenbruch Deutschlands vorausgeschaut hat, mächtig die Kraft der Persönlichkeit, die auch in der echt Bismarckschen Fähigkeit zu hassen hindurchbricht.

Bismarck war bei all seinen Schwächen genial als Mensch, als Persönlichkeit und Patriot. Ganz unermeßlich war, was Bismarck unserm Volke dadurch an Segen gebracht hat, daß er, um mit Fichte zu reden, ihm ein Zwingherr zur Deutschheit wurde. Die ganze Entwicklung der Dinge müßte, wenn Bismarck nicht gelebt hätte, von dem Augenblick an als eine andere gedacht werden, wenn wir Bismarcks Wirksamkeit hätten entbehren müssen. So gehört Bismarck zu den größten Bildnern des Geisteswesens und des Charakters unserer Nation im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts; er war der große, praktische Lehrmeister, dessen Handeln für alle, auch für seine Feinde, vorbildlich geworden ist. Bismarck war in der Literatur fast das, was er in der Politik war: eine Größe, deren Vorhandensein man auch da spürte, wo sie nicht gegenwärtig war.

Für die Dichter ist Bismarck ein weniger dankbarer Gegenstand gewesen als für die bildenden Künstler (Lenbach, Lederer). Die Bismarckgedichte stehen fast alle auf einer niedrigen Stufe, sie gehören fast ohne Ausnahme der rhetorischen Gattung an. Theodor Fontanes kleines Gedicht: Wo Bismarck liegen soll und Wildenbruchs Vierzeiler 1890: „Du gingst von deinem Werke — dein Werk geht nicht von dir — denn wo du bist, ist Deutschland — du warst, drum wurden wir", sind wohl die beiden wichtigsten älteren Bismarckgedichte. Von neueren Bismarckdichtern sind Bleibtreu, Lissauer, Peter Scheer, Sternberg, Flex zu nennen. Die Bismarckdramen sind sämtlich der Vergessenheit anheimgefallen, auch Walter Haralans Lustspiel: der tolle Bismarck und Felix Philipps Tendenzstück: Das Erbe. Einen

Bismarckroman: Der wilde Bismarck schrieb Karl Hans Strobl; höher steht Bleibtreus Bismarckroman. Ein Bismarckepos in Hexametern schrieb Gustav Frenssen 1914, das schon nach wenigen Wochen wieder zurückgezogen wurde.

Schon 21 Jahre nach Bismarcks Tod ist die Bismarcksche Schöpfung im Sturm des Weltkriegs zusammengebrochen. Die Schuld daran liegt nicht an dem Schöpfer des Deutschen Reiches. Die Schuld liegt auch nicht bloß an seinen unfähigen Nachfolgern im Amt, sondern sie liegt an uns selbst. Über der äußeren Macht, die Bismarck geschaffen, über dem äußeren Reichtum, den wir genossen, vergaßen wir die Macht der Idee, und allzu lange erlaubten wir, daß fantastische Willkür die politischen Schicksale des mündig gewordenen deutschen Volkes entschied. Dennoch darf man nicht glauben, daß Bismarcks Werk mit der Niederlage im Weltkrieg 1918 zugrunde gegangen ist. Vielleicht wird gerade die deutsche Republik zu einer auch von Bismarck nicht erreichten neuen Einheit aller Deutschen führen. Rückblickend auf diese Zeit der Kämpfe werden wir Bismarck wie Luther und Goethe alsdann als ein großes Symbol, als die Verkörperung des deutschen Staatsgedankens erkennen und ehren.

Nennen wir neben Bismarck als Schriftsteller auch seinen wichtigsten Mitarbeiter. Hellmut von Moltke (1800 bis 1890) war auch auf literarischem Gebiet der Schwächere und Stillere. Gleichwohl verdient hervorgehoben zu werden, daß Moltke ein Schriftsteller von vieler Feinheit ist, ausgestattet mit der Gabe der scharfen Beobachtung, von großer Klarheit und Sorgfalt des sprachlichen Ausdrucks, glücklich in der Hervorhebung des Charakteristischen und überall von unbestechlicher Wahrheitsliebe beseelt. Moltkes hervorragendstes schriftstellerisches Werk sind die Briefe über Zustände und Begebenheiten in der Türkei (1841). Es folgten, wenn wir hier von rein militärischen Schriften absehen: Der russisch-türkische Feldzug (1845), Briefe aus Rußland 1877 (Familienbriefe aus dem Jahr 1856 enthaltend), Wanderbuch 1879 und die stilistisch hervorragende Geschichte des Krieges von 1870/71.

Die politische Dichtung

Die drei Kriege, in denen Bismarck und Moltke die deutsche Einheit mit schaffen halfen, sind — das erkennen wir heute — nur Episoden in der Geschichte der Einheit der Nation. Dieses Gepräge trägt auch die Dichtung, die an diese Kriege anknüpfte. Wie frisch, wie reich an Waffenruhm war der Krieg von 1864 mit seinen Waffentaten von Düppel und Alsen; aber kaum ein Lied klingt noch aus jenen Tagen nach. Ja, mehr als das, der Krieg von 1866, der erfolgreichste Krieg, den Preußen jemals geführt hat, fand bei den Dichtern fast ohne Ausnahme sogar eine seltsame Verdrossenheit vor, die es nur zu wenigen poetischen Ergüssen kommen ließ.

Bedeutender war der Einfluß des Krieges von 1870/71. Aber auch hier muß man sagen: die epische wie die dramatische Dichtung haben damals in gleicher Weise versagt und die lyrische Dichtung ist nicht über das Mittelmäßige hinausgekommen. Je ferner man den Ereignissen rückt, desto vernichtender muß das Urteil über die kriegerische Dichtung des Jahres 1870/71 lauten. Sie hält weder einen Vergleich mit der von 1813 noch mit der von 1914 aus. Sie bezeichnet in der Geschichte der politischen Dichtung Deutschlands im 19. Jahrhundert künstlerisch betrachtet den tiefsten Stand.

Daran, daß eine neue Literaturperiode mit dem Krieg von 1870 und seiner Dichtung beginnt, darf man überhaupt nicht denken. Ein kurzes, heftiges Aufwallen vaterländischer Leidenschaften, eine massenhafte Hervorbringung von Liedern zu Schutz

und Trutz, hochfliegende Hoffnung auf das Nahen einer neuen Blüteperiode, viel Phrasenüberschwang, viel wohlklingende Verse, einige gute Lieder, aber im allgemeinen ein tiefer Zwiespalt zwischen der Größe der weltgeschichtlichen Taten und dem Ausdruck dieser Taten in der Dichtung. Beschämend war, daß nach diesem kriegerischen Zwischenspiel der deutsche Durchschnittsroman und das deutsche Durchschnittsdrama ruhig in die alten Gleise zurückkehrten; ja daß beide einem ärgeren Franzosentum als vorher verfielen. Die Schuld lag nicht an den Dichtern; die Ereignisse des Krieges überstürzten sich derartig und waren so überwältigend, daß die Dichtung zu dem Gang der Geschehnisse kaum etwas aus Eigenem hinzufügen konnte. Ganz anders hatte am Anfang des Jahrhunderts die vaterländische Begeisterung sich jahrelang unter dem Druck der Fremdherrschaft Napoleons des Ersten angesammelt, die zurückgehaltene Sehnsucht nach Befreiung hatte die kraftvollen Lieder Arndts und die mutigen Gesänge Körners und Schenkendorfs hervorgerufen. Die Plötzlichkeit, mit der 1870 der Krieg ausbrach, die Schlag auf Schlag sich folgenden Siege, die Selbstverständlichkeit, mit der man in Deutschland schließlich all diese Erfolge hinnahm, hemmten eine wirkliche Vertiefung. Die Nachwirkung des Krieges auf das nationale Leben war darum doch gewaltig; nur bedurfte es der Zeit, damit sich das Neue entwickeln konnte. Auch die geistige Saat braucht Zeit, wenn sie keimen und wachsen soll. Erst 1885 trat ein neues Geschlecht mit neuen Kunstanschauungen hervor, und nun erst traten wirklich wertvolle Erzeugnisse zutage: Liliencrons Kriegsnovellen und Wildenbruchs von stürmischer Vaterlandsliebe erfüllte Dramen.

Niemals hatte Deutschland, dem es doch zu keiner Zeit an Lyrikern gebrach, einen solchen Überfluß aufzuweisen wie im Jahre 1870. Aus allen Gauen ertönten die Dichterstimmen. Auch Deutschöstreich sandte durch Hamerling, Pichler und Meißner Lied- und Brudergrüße; die Deutschen in den Ostseeländern, in Nordamerika und allen Enden der Welt stimmten ein; die Schweiz allein blieb still; aber in K. F. Meyer erwachte damals das deutsche Stammesgefühl, wie seine Dichtung Huttens letzte Tage erwies. Auch die Parteistellung trennte die begeisterten Sänger nicht. Kurz, einen Dichterfrühling wie diesen hatte die germanische Welt, was die Zahl der Blüten betrifft, noch nicht gesehen.

Aber eine eingehendere Betrachtung zeigt, daß die Dichter der großen Zeit in erster Linie mit überlieferten und verbrauchten Vorstellungen akademischer Art arbeiteten. Die Mehrheit des Durchschnitts stand noch unter der Herrschaft des akademischen Geistes, mochten auch einzelne Geister von eigentümlicher geistiger Prägung vorhanden sein. Man gefiel sich vor allem in Allegorien, weckte zahllose Male Barbarossa im Kyffhäuser, scheuchte die Raben, die Vögel der Zwietracht, führte Germania und ihre Töchter redend ein, beschwor die Geister der verstorbenen Helden und erinnerte namenlos oft an die Königin Luise, Preußens Schutzengel. Es war eben das Unglück der Kriegsdichtung, daß sich ihrer die Phrase bemächtigte: die religiöse, die chauvinistische und die dynastische. Fast durchgängig finden wir in den Kriegsgedichten von 1870 nur eine äußerliche Verwendung des religiösen Momentes. Mit Unrecht werfen wir den Franzosen oft ihren leidenschaftlichen Chauvinismus vor. Es gab auch einen deutschen Chauvinismus. Und dieser verband sich in der Kriegsdichtung auch mit dem leeren Hurrapatriotismus. Mit deutschem Wesen hat dieser so wenig wie mit der Kunst gemein.

Es ist wahr, was ein politischer Beurteiler schreibt: „Ewig vom Geräufte mit dem welschen Erbfeind zu hören, überstieg schließlich die Kräfte auch eines starken Mannes. Das war weder vornehm noch selbstbewußte Siegerart."

In Frankreich rief der Krieg von 1870 eine mächtige Literatur hervor, die zwar ebenfalls viel Phrasenhaftes und Übertriebenes enthält, aber mindestens in ihren novellistischen Schöpfungen über den deutschen Kriegsdichtungen steht. In der Lyrik hatte der greise Victor Hugo mit der großartig beredsamen fanatischen Dichtung: L'année terrible (1872) die Führung. Neben ihm, doch in weitem Abstand, ist Paul Déroulède zu nennen. Er entkam aus deutscher Kriegsgefangenschaft und kämpfte zweimal gegen Deutschland. Déroulède ist der eigentliche Dichter der Revanche (Chants du soldat 1872 und Nouveaux chants du soldat 1875). Von Novellisten und Erzählern ist Alphonse Daudet anzuführen, der Offizier der Nationalgarde war (Contes du lundi 1873 und der Roman Robert Helmont 1874). Emil Zola vereinigte in der Sammlung: Die Abende von Médan 1880 ein Anzahl der besten französischen Kriegsnovellen; von Zola selbst stammte Der Sturm auf die Mühle, von Guy de Maupassant die reizende Skizze Fettkugel, von Huysmans: Affe auf dem Buckel, von Céard Der Aderlaß. In dem Roman: Der Zusammenbruch (1892), dem großen Schlußstein der Rougon-Macquartreihe, zog Zola den Krieg in die Darstellung des Untergangs der Welt des zweiten Kaiserreichs.

Die pathetischen Kriegslyriker

Was die deutsche Kriegsdichtung von 1870 betrifft, so muß man endlich einmal mit der überlieferten Meinung aufräumen und klipp und klar aussprechen, daß das dichterisch Bedeutendste, was dem Krieg seine Entstehung verdankt, die Kriegsdichtungen (Lyrik und Novellistik) von Liliencron sind. Das komische Heldengedicht von Ph. U. Schartenmeyer, das F. Th. Vischer schrieb, reiht sich in zweiter Linie, wenn auch in erheblicher Entfernung, an. Herrlich ist das Freiligrathsche Gedicht von der Trompete von Vionville. Von den übrigen Dichtern sind weder Geibel noch Wildenbruch dem Epigonentum entronnen. In Liliencrons schmetternden Liedern und in seinen Novellen, die dem Krieg ihren Ursprung danken und die das größte Erlebnis Liliencrons behandeln, sind freilich fast ein halbes Menschenalter später Deutschlands wirkliche Kriegsdichtungen des Krieges von 1870 hervorgetreten.

Em. Geibel schrieb nur sprachlich die schönsten Gedichte des Feldzugs: Kriegslied (Empor, mein Volk, das Schwert zur Hand), Deutsche Siege (Habt Ihr in hohen Lüften den Donnerton gehört), Am 3. September 1870 (Nun laßt die Glocken von Turm zu Turm), An Deutschland (Nun wirf hinweg den Witwenschleier). Freiligrath, der Ende der sechziger Jahre aus einer zuletzt freiwillig getragenen Verbannung nach Deutschland zurückgekehrt war, trat 1870 nach langer Pause mit vier Gedichten hervor, und auch er, der alte Revolutionär, hoffte und erflehte Sieg für Deutschlands Waffen. Er schrieb die Kriegsgedichte: Hurra Germania, Die Trompete von Vionville (Sie haben Tod und Verderben gespien), So wird es geschehen, An Wolfgang im Felde. Freiligraths Gedicht Die Trompete von Vionville ist das poetisch wertvollste Einzelerzeugnis der Kriegspoesie 1870/71 überhaupt; die Waffentat von Vionville ist durch Freiligrath noch heute unvergessen; sie erscheint durch dieses Lied weit bedeutender, als sie im Verlauf des Krieges gewesen ist. Nach Freiligrath und Geibel, die damals als Deutschlands erste lyrische Talente gelten konnten, sind als Kriegspoeten noch zu nennen: Wilhelm Jensen (Lieder aus Frankreich), Karl Gerok (Deutsche Ostern, darin Die Rosse von Gravelotte, Des deutschen Knaben Tischgebet, Aufgebot an die Prediger) und Julius Wolff (Aus dem Felde, darin: Die Fahne der Einundsechziger).

Erst 15 Jahre später entstanden, wie gesagt, die echtesten, frischesten Kriegslieder, die das Jahr 1870 zum Gegenstand haben, die Lieder von Detlev von Liliencron. Er und J. Wolff kämpfen mit; bei den Heimattruppen verblieb, leidenschaftlich erregt, Ernst von Wildenbruch; den preußischen Kronprinzen begleitete Gustav Freytag. Als Kriegsberichterstatter war auch Martin Greif im Felde, ebenso Theodor Fontane, der Kriegsgefangener wurde; als Krankenpfleger hatten sich Felix Dahn, der junge Nietzsche und der junge Richard Voß freiwillig in den Dienst des Vaterlandes gestellt.

Die volkstümliche Kriegsdichtung

Vier Lieder wurden am häufigsten gesungen: Heil Dir im Siegerkranz (aus dem Schluß des 18. Jahrhunderts, angeblich Umdichtung eines Liedes von Heinrich Harries), Die Wacht am Rhein (Es braust ein Ruf wie Donnerhall; Text von dem jungen Kaufmann Max Schneckenburger 1840, Melodie von dem Crefelder Musikdirektor Karl Wilhelm 1854 komponiert; das Lied erlangte erst 1870 Volkstümlichkeit; es ist durchaus ein Kriegslied), das Kutschkelied (Was kraucht dort in dem Busch herum?). Der Anfang ist alt und stammt aus der napoleonischen Zeit, um die anderen Verse stritten sich mehrere Verfasser, Pistorius und Gotthelf Hoffmann, und endlich: König Wilhelm saß ganz heiter von dem waldeckschen Arzt Dr. Vollrath Kreußler. Auch das Chassepotlied von Rudolf Löwenstein erlangte Volkstümlichkeit. Dazu kamen ältere Lieder von Hoffmann von Fallersleben Deutschland, Deutschland über alles (gedichtet 1841) und Wer ist der greise Siegesheld?

Vergleicht man nun die Kunstlyrik von 1870 mit der von 1813, so steht die von 1870 weit hinter der von 1813 zurück; dagegen ist die volkstümliche Lyrik von 1870 witziger, kecker, naiver und vor allem auch inhaltreicher als die von 1813. Sie hat vor der Kunstlyrik des Krieges den einen Vorzug voraus: unmittelbar an Ort und Stelle, frisch aus dem Erlebnis heraus entstanden zu sein. Frhr. von Ditfurth sammelte sie in zwei Bänden und rettete auf diese Weise manches Wertvolle vor dem Vergessenwerden.

Das eigentliche komische Heldengedicht des Krieges 1870 schrieb Friedrich Theodor Vischer, der im Bänkelsängerton, aber in freiheitlichem Geist als Philipp Ulrich Schartenmayer die Ereignisse des Krieges besang und in der Schlußpredigt das Bild des Krieges profetisch weitet:

Wie vermehrt sich das Gesindel,
Das da lebt vom Mammonschwindel,
Aktien- und Gründerpack
Mit dem Gaunergeldschnappsack!

Haben darum dran gegeben
Unsre Söhn' ihr junges Leben,
Daß in ihrer Siege Schutz
Blühe solcher Stank und Schmutz?

Nicht von außen kann man heften;
Rüstet immerhin nach Kräften,
Rüstet viel, nicht allzuviel!
Krieg ist nicht der Staaten Ziel.

Die Soldaten sind für Staaten,
Nicht der Staat für die Soldaten;
Dreht nicht das Verhältnis um,
Euer Salz, es wird sonst dumm.

Doch nur um sein Haus zu schützen
Setzt man auf des Daches Spitzen
Einen Blitzableiter hin,
Nicht baut man das Haus für ihn.

Sagt statt Deutsch nicht immer Preußisch,
Dies erscheint uns fast kartäusisch:
Wie wenn einer für die Welt
Seinen Klosterorden hält.

In der erzählenden Dichtung trat durch den Krieg für die Unterhaltungsschriftsteller eine große Stoffbereicherung ein. Im Gewand des Versepikers besang Wildenbruch in drei Gesängen die Schlacht von Vionville 1874; etwas schwächer war das Heldengedicht Sedan 1875 mit Aufgebot von vielen Allegorien. Richard Leander schrieb 1871 seine Träumereien an französischen Kaminen. Die bedeutendsten epischen Kriegsdichtungen kamen auch hier viel später. Karl Bleibtreu, der Sohn eines Schlachtenmalers, schrieb in Prosa die Schlachtennovelle Dies irae 1882 und Detlev von Liliencron seine kraftvollen Kriegsnovellen. Angeregt durch seinen Aufenthalt im Hauptquartier des Kronprinzen von Preußen faßte G. Freytag unter dem unmittelbaren Eindruck des Lagerlebens den Plan zu seinem Geschichtsroman Die Ahnen.

Am unbeträchtlichsten waren die Dramen, die dem Krieg ihren Ursprung verdankten; es waren fast nur Genrebilder, akademische Historien und Siegesfestspiele. Doch ging bald nach dem Feldzug Heinrich von Kleists Hermannschlacht über alle Bühnen und erwarb nun erst, sechzig Jahre nach des Dichters Tode, im Sturm sich Volkstümlichkeit. Unerfüllt aber blieben die Hoffnungen auf eine neue Blüte des deutschen Dramas. Große Ereignisse kriegerischer Art enttäuschen gewöhnlich die Hoffnung auf einen unmittelbaren gewaltigen Aufschwung der Poesie.

Die Geschichtsschreibung

In einer andern Hinsicht aber gingen die Hoffnungen wenigstens teilweise in Erfüllung: Heinrich von Treitschke schrieb in monumentaler Sprache die deutsche Geschichte des 19. Jahrhunderts. Ein Dresdner Kind, 1834 geboren, war Treitschke einer Familie mit kleinstaatlichen sächsischen Überlieferungen entsprossen. Er zerfiel mit seiner Familie und den Kreisen seiner engern Heimat und wurde ein begeisterter Herold der deutschen Aufgabe der Hohenzollern. Seine akademische Laufbahn begann Treitschke in Leipzig, 1863 folgte er einem Ruf nach Freiburg, dann nach Kiel und Heidelberg; 1874 wurde er nach Berlin berufen. Tätig arbeitete er am nationalen Leben des neuen Reiches mit. Er starb 1896. Sein großes, leider unvollendet gebliebenes Geschichtswerk: Deutsche Geschichte des 19. Jahrhunderts ist nicht so sehr ein wissenschaftliches Werk, als vielmehr eine Art von modernem Geschichtsepos, das von nationalem und sittlichen Geiste wie von einem Sturmwind durchweht ist. Der erste Band erschien 1879, und ist ebenso wie der fünfte, der siebzehn Jahre später erschien, künstlerisch in sich abgerundet. Die Ereignisse von 1848 bis 1870 wollte Treitschke im Großen in einem sechsten Bande abtun. Treitschke wurde taub, dann fast blind. Er kam nicht dazu, sein Lebenswerk zu vollenden. Treitschke war ein glühender Patriot, fast fanatisch für Preußens deutsche Aufgabe begeistert, ein rückhaltlos wahrer Mensch, ein urwüchsig leidenschaftlicher, wenn auch oft unduldsamer Kämpfer für das, was er für wahr hielt, ein sittlicher Führer seines Volkes.

Die politische Dichtung des Jahres 1870 ist mehr und mehr von der selbständigen Bedeutung, die sie zu haben schien, zu einer bloßen Episode herabgesunken. Auch in der Geschichte der literarischen Entwicklung ist, wie wir heute nach dem Zusammenbruch Deutschlands von 1918 erkennen, der Krieg von 1870

nicht, wie viele glauben, der glänzende Endpunkt, sondern nur eine der unentbehrlichen Episoden auf dem Wege des deutschen Volkes zur glühend erstrebten vollen Einheit.

Die führenden Talente

Ludwig Anzengruber

Voll derber, eingeborener Kraft setzte der erste überragende Poet seiner Generation, Ludwig Anzengruber, mit seinen Volksstücken ein. Er war ein „selbwachsener“ Dichter, herb und kühn, ein Erzieher seines Volksstamms, die Gradheit selbst, der Sproß östreichischer Bauern. Anzengrubers Schaffen zeigt viele Gegensätze; Wirkungen, die sonst nur der auf den höchsten Gipfeln der Kunst schreitende Tragiker zu erreichen vermag, brechen mit wunderbarer Lauterkeit und Kraft in den technisch oft unbeholfenen und nicht selten auch rührseligen Bauerndramen Anzengrubers hervor. Mächtiger als bei Spielhagen, Konrad Ferdinand Meyer oder Marie von Ebner ist der sittliche Schwung seines Wesens, herzandringender sein Schaffen; natürlicher und tiefer, heiterer und zugleich in seinem Ernst ergreifender. Als Dichter leitete Anzengruber seinen Ursprung von den Dramatikern der östreichischen Volksbühne, aber auch von Hebel, Auerbach und Otto Ludwig her. Mit Hebel und Auerbach teilte er das Streben, ein Erzieher des Volkes zu werden. Er sagt selbst: „Die aufklärerische Tendenz der von mir hochgehaltenen Auerbachschen Dorfgeschichten führte mich zuerst in Versuchung, dergleichen Konflikte und Charaktere auch für die Bühne zu verwerten. Mir erschien der Erzähler Auerbach wie ein Spielmann, der seine Weisen mit der Zither begleitet: mich drängte es, für das Theater mit vollem Orchester zu instrumentieren.“ Über seine Nachahmer urteilte er: „Nicht meine Art und Eigenheit, meine Richtung empfehle ich zur Nachfolge, nicht meinen Gang, sondern den Weg, den ich nehme.“

Kindheit. Im Dreilauferhaus in der Alser Vorstadt in Wien wurde Ludwig Anzengruber 1839 geboren. Der Vater, der Kanzleibeamte Johann Anzengruber, stammte aus einem oberöstreichischen Bauerngeschlecht; er selbst war der Sohn eines Kleinhäuslers in Weng. Die Familie der Mutter Maria Herbich gehörte zum Wiener Kleinbürgertum. Ludwig war das einzige Kind. Im Jahr 1844 starb der Vater, erst 34 Jahre alt. Er hinterließ wenig Mittel, aber einen Stoß von unaufgeführten Dramen. „Ein Dichter war der Vater mein — Er machte nie aus Sang Gewerbe — Ein Dichter hoff' auch ich zu sein — Und das ist meines Vaters Erbe.“ Trotz der Armut verlebte Ludwig eine schöne Kindheit, dank der Mutter. Wie im Sonnenschein verstrich ihm die frühe Jugend. Auf dem Boden hatte er die alte Bücherkiste des Vaters gefunden und las nun wahllos Klassiker und andere Schriftsteller. Auf der Volks- und Realschule war er ein schlechter Schüler. Wie Keller war er Autodidakt. Mit 16 Jahren, als das Begräbnis der geliebten Großmutter Herbich den Notpfennig der Familie aufgezehrt hatte, mußte Ludwig aus der Schule in eine Buchhandlung eintreten. Er berichtet, wie er kein Buch unangeblättert ließ.

Wanderjahre. Ludwigs schauspielerische und dichterische Neigungen äußerten sich im Jahr 1856. Anzengruber ging zur Volksbühne und trat unter dem Decknamen L. Gruber 1859 in Wiener-Neustadt auf. Harte Jahre! Besser als irgendein anderer wußte er daheim, wie jede Rolle gespielt werden mußte; auf der Bühne gab er alles in derselben breiten Manier. Das Schmierenelend, das ihn nach Kroatien, Slawonien, Südungarn führte, zeigte ihm, daß es auf der Bühne, dem vermeintlichen Lande der Ideale, realistischer zuging als irgendwo. Er führte als wandernder Mime ein streng sittliches Leben, war von den

Kollegen gefürchtet wegen seiner sarkastischen Kritik, ehrlich und offen mit allen, vertraulich mit wenigen.

Mit der Mutter, die sein theatralisches Wanderleben teilte, lebte er oft auf der Straße: nicht umsonst haben seine Landstreicher ein so ganz persönliches Gepräge. Nur durch diese Tätigkeit an Wanderbühnen ist Anzengruber der geworden, der er ist. Er sah während seiner Wanderzeit nicht nur die volkstümlichsten Stücke in raschem Wechsel als Darsteller, schöpfte nicht nur die Kenntnis der Wirkungen der Volksstücke an der Quelle, sondern er lernte auf diesen Kreuz- und Querzügen durch Städtchen, Dörfer und Gehöfte auch das Landvolk Östreichs ob und nid der Enz in jeder Herzfaser kennen. Deutlich empfand der umherwandernde Schauspieler, daß er ein dichterisches Talent sei. Er schrieb Stück um Stück und verbrannte es wieder, da ihm keins genügte. Ein Werk: Der Versuchte hatte Erfolg, ist dann aber verschollen. Anzengruber nannte diese Zeit vor 1870 seine prähistorische Zeit. Ein Elend, das nicht schlimmer sein konnte, umgab endlich Mutter und Sohn. Als Schauspieler sank der hochbegabte Mann zum Statisten und Aushilfsschauspieler im Wiener Singspiel herab. Er betrachtete es als einen Glücksfall, daß er 1870 Kanzlist in der Wiener Polizeidirektion wurde und Vorstrafen von Strolchen ermitteln und Leumundszeugnisse ausschreiben durfte. Da gedachte er Spinozas Wort: „Brillen schleifen und tief im Herzen die Gedanken verschließen, tief im Herzen."

D r a m a t i s c h e r A u f s c h w u n g. Als Schauspieler gescheitert, als Bühnenschriftsteller zurückgewiesen, war Anzengruber an seinem eigenen Talent bereits irre geworden, als er 1870 den Pfarrer von Kirchfeld schrieb. Das Stück wurde 1870 im Theater an der Wien aufgeführt. Das Publikum war ergriffen; die Kritik war verständnislos; nur Heinrich Laube trat für das Stück ein. Der Begeistertste war Peter Rosegger. In der politisch und kirchlich sehr bewegten Zeit um 1870 wurde das Drama in Östreich und Deutschland viel aufgeführt. Nun gab Anzengruber die Polizeistellung auf, obschon ihm sein Vorgesetzter dringend riet, „weiter ein Amt zu versehen, für das er so große Fähigkeit mitbringe". 1873 verheiratete er sich mit Adeline Lipka, einer Sechzehnjährigen, mit der die Ehe später sehr unglücklich wurde; 1875 starb die geliebte Mutter („Liebe, Mutterliebe, mein Teil, mein ureigen, mein ewig unendlich Teil Liebe, das die Welt mir bot").

Bis 1879 ging es rüstig in ununterbrochener Schaffenskraft vorwärts. In acht Jahren hat Anzengruber seine unsterblichen Werke geschrieben. Gar manches Stück vernichtete er auch in dieser Zeit; aber mit bewunderungswürdiger Schnelligkeit entstanden stets neue heitere und tragische Volksstücke: 1871 Der Meineidbauer, 1872 Die Kreuzelschreiber und Die Tochter des Wucherers, 1874 Der G'wissenswurm, Hand und Herz, 1875 Doppelselbstmord, 1876 Der ledige Hof, 1877 Das vierte Gebot, 1878 Das Jungferngift, Die Trutzige, Alte Wiener und Die umgekehrte Freit, 1879 Brave Leut vom Grund. Dazu kam 1876 noch der Roman: Der Schandfleck. Aber auch in dieser erfolgreichen Zeit lebte der Dichter in Wien in kleinbürgerlichen Verhältnissen, während die Operettenkomponisten und Erfolgsdramatiker Gold und üppige Lorbeeren in Fülle erwarben.

U n t e r b r e c h u n g d e s d r a m a t i s c h e n S c h a f f e n s. Im Jahr 1879 erlebte Anzengruber als Dramatiker zwei große Mißerfolge. Zudem beherrschten in Wien die Operette und die französischen Sittenstücke die Bühne. Daneben erfreuten sich beim Publikum auch die über einen Leisten gemachten Volksstücke von Maximilian Schmidt, Ludwig Ganghofer und anderen (Herrgottschnitzer von Ammergau, Prozeßhansl, Geigenmacher von Mittenwald, Geyerwally) mit ihrer Verbindung von Schuhplattler, Jodler, G'stanzln und Wildschützenromantik großer Gunst. Der erste lebende Dichter Wiens war nach den Bränden des Wiener Stadt- und Ringtheaters ohne eine Bühne in Wien, die seine Stücke spielte. Während vier Jahre entsagt er der Bühne. „Zehn Jahre ehrlichen, redlichen Strebens umsonst aufgewandt, da mag man wohl ein bißchen aufatmend stille halten. In der M o d e war ich; man sieht das eben nicht gleich ein; ein wenig Eitelkeit ist ja verzeihlich; aber das Wenige macht schon blind — ich bin abgelegt!" Anzengruber begann Erzählungen zu schreiben, brachte viele Stoffe, die er wegen der Zensur nicht dramatisieren konnte, in Romanform (Der Sternsteinhof). 1882 redigierte er eine illustrierte Zeitschrift Die Heimat; charakteristischerweise aber verlor sie in dem Augenblick, da Anzengruber Redakteur wurde, 800 Besteller, da die Klerikalen und konservativen Leser absprangen. Außerdem schrieb er Kalendergeschichten für den Lahrer Hinkenden Boten, Novellen für Nord und Süd, Fels zum Meer usw.

Letzte Jahre. Seit 1886 wuchs in Wien wieder die Teilnahme für Anzengrubers Werke. In Norddeutschland war er bereits als Dichter anerkannt. Anzengruber erhielt 1878 mit Wilbrandt und Nissel den preußischen Schillerpreis und 1886 den östreichischen Grillparzerpreis. Wilbrandt wollte Anzengrubers Stücke auf dem Burgtheater aufführen; es wurde ihm aber bedeutet: Stücke in der Mundart gehörten nicht auf die Hofbühne. „Der Lederhosenpoet." Zum Maximiliansorden wurde er wohl vorgeschlagen, aber nicht bestätigt.

Seit 1885 verdiente er seinen Unterhalt mit saurem Schweiß als Schriftleiter des Wiener Witzblattes Figaro; es war kein geringes Blatt; aber der Gedanke läßt sich nicht abweisen, daß ein Mann wie Anzengruber doch zu etwas anderem geschaffen war, als zur Leitung eines Wiener Witzblattes. Der Dichter begann 1885 wieder fürs Theater zu schreiben. Es entstanden: Heimg'funden, Stahl und Stein, Der Fleck auf der Ehr'. Dies war sein letztes Werk. Die Stücke wurden in Wien abgelehnt oder blieben liegen; dazu kam häusliches Leid in seinen letzten Lebensjahren. „Ein fremdes Element, in mein Leben hineingetragen durch das Weib, durch das schmerzliche Erwachen aus Träumen der Jugend." Er lag bereits auf seinem Sterbebett, als er sich zum letztenmal Korrekturbogen jenes Witzblattes vorlesen ließ; eine Weile hörte er geduldig zu, aber dann unterbrach er die Vorleserin, hieß sie schweigen und wandte sich angewidert ab. Nur wenig über 50 Jahre alt, starb Anzengruber 1889. In einem Ehrengrab ruht er auf dem Währinger Friedhof in Wien. Insgesamt hinterließ er 22 Stücke, davon 11 Bauernstücke.

Bauernstücke ernsten Charakters: Der Pfarrer von Kirchfeld 1870. Der Meineidbauer 1871. Hand und Herz 1874. Der ledige Hof 1877. Stahl und Stein 1886. Fleck auf der Ehr' 1889.
Bauernstücke heitern Charakters: Die Kreuzelschreiber 1872. Der G'wissenswurm 1874. Doppelselbstmord 1875.
Wiener Volksstücke: Das vierte Gebot 1877. Alte Wiener 1879. Heimg'funden 1885.
Romane: Der Schandfleck 1876, umgestaltet 1883. Der Sternsteinhof 1885.
Kleine Erzählungen und Kalendergeschichten, gesammelt in den Dorfgängen 1879. Feldrain und Waldweg 1882. Launiger Zuspruch und ernste Red' 1882. Letzte Dorfgänge (aus dem Nachlaß) 1894. Die vorzüglichsten dieser Erzählungen sind: Gänseliesel. Eine Begegnung. Wie der Huber ungläubig ward. Der gottüberlegene Jakob. Die fromme Kathrin'. Das Sündkind. Der Einsam. Gottverloren. Ortler. Der Verschollene.
Briefe, herausgegeben von A. Bettelheim 1902.
Lebenskalender 1872 bis 1889.

Schon Anzengrubers Lebensgeschichte lehrt, daß er in erster Linie Dramatiker war, und nur durch die Verhältnisse gezwungen Erzähler geworden ist. Vom Theater im Freien, vom Kasperle- und Jahrmarktstheater, nicht vom Literaturdrama stammt Anzengrubers Dramatik. Anzengruber baute auf dem altöstreichischen Volksdrama, das er vorfand, weiter. Aus den Wanderjahren kannte er die Volksstücke namentlich auch der älteren Zeit genau. Hier sei nur auf einige wenige Hauptpunkte der Entwicklung des östreichischen Volksstücks aufmerksam gemacht.

Das östreichische Volksstück

Stranitzky hatte einst am Anfang des 18. Jahrhunderts mit der Figur eines Salzburger Theaterbauern die rohe Urform der Wiener Posse und damit den speziell Wiener Hanswurst geschaffen und in losen Stücken alle möglichen Stoffe und Personen verwienert. So war Hans Wurst, „der Kraut- und Sau-Schneiderknecht von des Riepels Geschlecht in das großmächtige Haus unweit von dem Kärntnertor gekommen und seine Stücklein schmeckten wies liebe Brot, des man nicht satt wird; er macht allemal den nämlichen Spaß und 's muß Einer halt doch lachen". Vergebens kämpften Gottsched und Sonnenfels im Sinne des regelmäßigen Dramas gegen den verwienerten Hanswurst. In unzähligen Stücken mit dem

Kasperl, Lipperl, Staberl, Thaddädl wurden charakteristische Personen des Wiener Volkslebens vorgeführt. Philipp Hafner 1807 schrieb viele realistische Wiener Lokalpossen mit Gesang, die eine ganze Reihe echtester Figuren der lebenslustigen Wiener Bevölkerung mit allen Schwächen und Gebrechen enthielten und eines gewissen moralischen Zieles nicht entbehrten. Ferdinand Raimund 1823 hatte die ganze Gattung mit hohen allegorisch umhüllten Gedanken veredelt und mit dem ebenfalls sehr alten Feen- und Zauberstück verschmolzen; sein Valentin im Verschwender ist der beste Beweis für die Veredelung dieser Wiener Possenfiguren; Nestroy hatte scharf satirisch die Schwächen der Wiener beleuchtet. Friedrich Kaiser aus Bieberach (1814 bis 1874), Anzengrubers unmittelbarer Vorgänger, war zu Stücken mit kirchlichen und politischen Tendenzen vorgeschritten; Anzengruber aber wurde der Neugründer der Wiener Volksbühne, indem er durch die Kraft seiner dichterischen und sittlichen Persönlichkeit die Bildungsebene des Volksstückes hob und neue Stoffe einführte; am wichtigsten aber war, daß Anzengruber den östreichischen Bauern, den Älpler, aus dessen Zerrbild im 18. Jahrhundert das rohe Wiener Volksstück durch die Possen Stranitzkys erwachsen war, mit wundervoller Charakteristik künstlerisch auffaßte und ihn zum Träger der höchsten Konflikte des Dramas machte.

Anzengruber als Persönlichkeit

Anzengrubers Absicht geht auf sittliche Erziehung. Um 1870 hatte die Verkündigung des Dogmas der päpstlichen Unfehlbarkeit die ganze Welt in Aufruhr versetzt. In Östreich war der Kampf gegen das Dogma heftiger und notwendiger als anderswo. Die katholische Kirche hatte durch das Konkordat unter Franz Josef eine Macht erlangt, wie sie eine solche selbst unter Franz I. nicht besessen hatte. In dieser Zeit traten an einen Dichter wie Anzengruber von selbst die kirchlichen und in weiterem Umkreis die religiösen Fragen in erster Linie heran. Keine Zeit hat zahlreichere Priestergestalten in den Dichtungen gesehen als diese — Anzengruber, Rosegger, Saar, Marie Ebner bezeugen es — aber der verneinende Teil ist bei Anzengruber doch nur der nebensächliche.

Anzengruber will sittlich bessern und erziehen. Jedes Stück Anzengrubers, kann man sagen, hat seine eigene Tendenz im edlen Sinn; jedes zeigt das Bestreben, dem Volk statt des verworrenen Unsinns der älteren Volksstücke und des verderblichen Gedankengehalts französischer Dramen eine geläuterte Kunst mit aufklärenden, erhebenden Leitgedanken in volkstümlicher Fassung zu geben. Im einzelnen will Anzengruber in jedem seiner Stücke eine besonders segensreiche, fruchtbare, sittlich fördernde Idee von der Bühne herab verbreiten. Es liegt etwas Religiöses nicht bloß in dem Urgrund von Anzengrubers Poesie, sondern auch in der Art, wie sie sich äußert. Religiöse Gegensätze liefern ihm überhaupt die dankbarsten Stoffe. Hauptsache für Anzengruber ist das sittliche Tun, nicht der kirchliche Glaube. Furchtlos wird alles beim rechten Namen genannt. Die letzte erzieherische Absicht stand für viele Stücke früher fest als die Handlung oder als der einzelne Charakter. Im Pfarrer von Kirchfeld haben wir den edlen Priester, der den weltlichen und geistlichen Machthabern entgegentritt, im Meineidbauern den Gegensatz zwischen äußerer Werkheiligkeit und wahrer Frömmigkeit, in Hand und Herz den Ansturm des frommen Weltkindes gegen die Unlösbarkeit der Ehe nach den Satzungen der katholischen Kirche; im G'wissenswurm haben wir ein Bild des scheinheiligen Erbschleichers, in den Kreuzelschreibern den Kampf gegen die römische Kirche, die sich selbst in die innersten Familienverhältnisse mischt; im Vierten Gebot vernehmen wir eine gewaltige Mahnung an Eltern und Kinder,

ihrer Pflichten gegeneinander eingedenk zu sein. Gegen Heuchelei, Aberglauben, Priesterherrschaft und Teufelsglauben kämpfte Anzengruber mit ausgesprochenem Haß. Es läßt sich nicht verkennen, daß der Dichter nicht überall vermocht hat, seine Leitgedanken immer in Fleisch und Blut handelnder Menschen umzusetzen. Es bleibt bei ihm oft ein Überschuß lehrhaften Wesens übrig, der sich nicht in Handlung, sondern nur in Worten ausdrückt, die aus dem Mund bäuerlicher Philosophen in zerlumpter Kleidung kommen: Steinklopferhans (Kreuzelschreiber), Wurzelsepp im Pfarrer von Kirchfeld, der Hubmeyer im Fleck auf der Ehr', der Hauderer im Doppelselbstmord.

Trennte sich Anzengruber in dichterischer und sittlicher Beziehung von dem alten Volksstück, so blieb er doch in technischer Beziehung mit ihm verwachsen. Er kennt die akademische Korrektheit der Kunstdramatiker nicht. Legt man den einseitigen Maßstab der strengen Kunstform an ihn, so kommt man zu ganz falschen Ergebnissen. Es finden sich einerseits viele Verstöße gegen die Form (melodramatische Effekte, an unrechter Stelle stehende Monologe, Erzählungen, die nur ans Publikum gehalten werden), anderseits finden sich auch rein theatralische Effekte, die bloß auf die Massen berechnet sind. Will man zu einem vollen Verständnis Anzengrubers durchdringen, so muß man von solchen und ähnlichen Schwächen zunächst einmal absehen und vor allem auf die Charakteristik seiner bäuerlichen Gestalten achten. Anzengruber schilderte das Landvolk nirgends sentimental (wie Auerbach) oder brutal (wie Zola); er stellte es auch nirgends in einen gewollten Gegensatz zu den Städtern und einer überlegenen Kultur, sondern er wählte Bauern zu handelnden Menschen seiner Dramen, weil sie ihm die ursprünglicheren Menschen zu sein schienen. Er schilderte die Bauern natürlich und wahr, mit ihrer Selbstsucht, mit ihren edlen und unedlen Trieben und ihrer urkräftigen Lebenslust. Solche Menschen mit einfachen, ungebrochenen Naturen konnte er gerade als Dramatiker ausnutzen. Salonmenschen, Großstädter und Aristokraten hat er nie getroffen. Seine hochdeutschen Stücke sind ohne Bedeutung. Elfriede (1872) ist voll leerer Konversation, Bertha von Frankreich blieb Bruchstück. Das Dorf ist seine Welt, die er voll überschaute und beherrschte. „Er fand im Dorf vollkommen geschlossene Zustände, das Volk geschieden in wenige Gruppen: arm und reich, jung und alt, ledig und verheiratet, kirchlich oder unkirchlich. Mit Vorliebe stellte er die Kirche als unverrückbare Macht in den Mittelpunkt, die in alle Lebensverhältnisse eingreift. Entsteht zwischen zwei handelnden Personen ein tragischer oder komischer Effekt, dann wird es lebendig in allen Gruppen im Dorf; alle spielen mit; im Wirtshaus, dem Forum des Dorfes, prallen die Widersacher aufeinander; der Streit spielt auf andere Schauplätze hinüber, und der Dichter hat Gelegenheit, fern von allem Scheinwesen, nur mit wenigen starken Leidenschaften und allgemein menschlichen Verhältnissen ein Bild zu geben, das zwar klein ist, aber doch den ganzen Menschen poetisch umfaßt." (Bettelheim.)

Merkwürdig genug kannte Anzengruber nur aus seinen Wanderjahren die Bauern. Eine vererbte Begabung vom Vater her kam ihm bei ihrer Schilderung zu statten. Anzengruber selbst war in der Großstadt aufgewachsen, kam nie ins Hochgebirge und ging später nur selten einmal aufs Land. „Es ist ganz verkehrt, Anzengruber einen Realisten zu nennen, wie dieser Begriff später gefaßt worden ist. Anzengrubers östreichische Bauern sind keine getreuen Abbilder der Wirk-

lichkeit. Anzengruber wendet nicht einmal die Mundart einer bestimmten Landschaft des östreichischen Alpengebietes an; seine Personen sprechen seine eigene Mundart. Er schuf auch hier aus einer vollen, reichen Natur, die von Notizbuch und Sonderstudien völlig unabhängig war." Das Kostüm des Bauern war ihm das liebste, weil darin der ursprüngliche Mensch ohne Kulturschminke und Konvenienz am deutlichsten zum Vorschein kam. „Dahier in der Brust muß der Keim liegen und wachsen; das andre entwickelt sich dann organisch von selbst."

Der Dramatiker Anzengruber

In der Reihe seiner dörflichen Stücke ist der Pfarrer von Kirchfeld zwar das bekannteste, aber nicht das beste. Die Zeitgenossen bewunderten und liebten den jungen Pfarrer Hell, der im Geiste „die Brüder jener Tage grüßt, denen das geistliche Kleid nicht mehr den Kampf zwischen Schande und Entsagung zur Pflicht macht". Gleichwohl läßt sich nicht leugnen, daß Tendenzen und rednerischer Schwung mit Ausnahme weniger Szenen in Anzengrubers Erstling das Poetische überwiegen. Nur in den Nebenfiguren, dem Wurzelsepp, dem alten Pfarrer von St. Jakob und der Anna Birkmeier liegt das künstlerische Element. Näher an die Tragödie führt der Meineidbauer, Anzengrubers geschlossenste Komposition. Am Meineidbauern ist vielleicht am meisten zu bedauern, daß sich Anzengruber fast nie von der herkömmlichen Fassung des Volksstücks, das auch der Musik nicht zu entraten vermag, losgerissen hat. Die Kreuzelschreiber, auf das glücklichste aus einer wirklichen Begebenheit in den oberbayrischen Alpen entwickelt, haben in der Episode des Steinklopferhans eine der genialsten Erfindungen des Dichters; auch in der glücklichen Schlußwendung, der Bußfahrt des Jungfernbundes, liegt eine unsterbliche Komik. G'wissenswurm und Doppelselbstmord stehen nur um weniges zurück. Es ist wohl sicher, daß Anzengruber bei anderer Entwicklung, umfassenderer Bildung und bei rascherem Anschluß an das Kunsttheater einer der größten komischen Dichter der Neuzeit geworden wäre. In zweien seiner Stücke, die zu den weniger bekannten gehören, in Hand und Herz und im Ledigen Hof ist Anzengrubers reinstes Kunststreben zu erkennen; in Stahl und Stein wird der Dramatisierung des Einsam versucht („Vater Pfaff — Sohn Mörder"), doch reicht an die Größe des Stoffes hier Anzengrubers Mut nicht heran. Über das zu seiner Zeit gerade noch Bühnenmögliche kam Anzengruber als Dichter des Volksstückes nie hinaus. So tat der Dichter zwar unzweifelhaft seiner Zeit Genüge; der Zukunft aber hat Anzengruber, wie Kleist, Grillparzer, Grabbe, Büchner, Hebbel, keine verborgenen oder verkannten Schätze zu heben überlassen.

In seinen Wiener Volksstücken, sieben an der Zahl, ist eigentlich nur eins von einiger Bedeutung: Das vierte Gebot. Hier geht Anzengruber auch über die Schranken persönlichen Erlebens hinaus und greift in das Soziale hinüber. Die übrigen Wiener Stücke bleiben bei aller Treue der Sittenschilderungen wesentlich dahinter zurück. Alte Wiener: ein Bub wird Vater und die Verführte fast eine Selbstmörderin, bis Kerndorfer, das Ideal des hilfreichen Mannes, in der Stille alles schlichtet, weil's ihn im Herzen reißt. Brave Leut vom Grund: eine resolute Wienerin rückt allen, ohne Tyrannei, durch gescheites Gewährenlassen die

Köpfe wieder zurecht. Heimg'funden: die Weihnachtsstimmung bezwingt und bekehrt ein verirrtes zwiespältiges Menschenherz.

Im einzelnen hebe ich je zwei Meisterwerke ernsten und heiteren Charakters und das Wiener Volksstück Das vierte Gebot hervor.

Der Pfarrer von Kirchfeld. Der junge katholische Pfarrer Hell ist den fanatischen Oberen seiner Kirche und den Finsterlingen seiner Gemeinde verhaßt. Ein verbitterter, verelendeter Mensch im Dorf, der Wurzelsepp, der einst durch Priesterwort sein Lebensglück verloren hat und deshalb alle Pfaffen haßt, erzählt den Leuten, daß der vielgerühmte tugendhafte junge Pfarrer in Liebe einem schönen braven klugen Mädel, der Anna Birkmeier, die der alte Pfarrer von St. Jakob in der Einöd ihm in den Dienst gebracht, zugetan sei. Wohl hat der junge Pfarrer Wohlgefallen an der lebfrischen Dirne, doch über der Liebe steht ihm das Gebot der Kirche, das Ehelosigkeit verlangt. Er verleugnet sich selbst und bezwingt sein blutendes Herz. Da muß Wurzelsepp, der Anstifter dieses Geredes, die Hilfe des Pfarrers in einer tiefen Seelennot erbitten. Hell vergibt in christlicher Liebe seinem Feind; er gewährt Wurzelsepps Mutter, die im Irrsinn Hand an sich gelegt hat, ein kirchliches Begräbnis und gibt vor dem Altar Anna Birkmeier mit ihrem treuen Burschen zusammen. In diesem Augenblick, da er sich im höchsten Sinn als Priester und als Mensch bewährt, stürzt ihn der Haß seiner Feinde. Hell, der der Selbstmörderin das kirchliche Begräbnis gegeben, wird exkommuniziert. Einen Augenblick denkt er an Selbstmord. Annas Worte bestimmen ihn aber, sich dem geistlichen Gericht zu stellen. Innerlich ein Sieger, nimmt er die unverdiente Strafe, die Trennung von seiner Gemeinde, hin.

Der Meineidbauer. „Ein Bauer lebt in wilder Ehe mit einer armen Dirn, deren Kinder er letztwillig zu seinen Erben einsetzt; sein habsüchtiger, gleißnerischer Bruder, der Kreuzweghofbauer, wird nach dem jähen Tode des Erblassers von der Erbin so herausfordernd behandelt, daß er das Testament vernichtet und vor Gericht den jesuitischen Eid leistet, die Urkunde wär' nit da; das ganze Anwesen fällt ihm zu; jahrzehntelang ist er weit und breit der reichste und frömmste Bauer, den die Kirche wegen seiner Stiftungen unter ihren besonderen Schutz genommen hat. Nur eins fehlt ihm: die priesterliche Lossprechung von seinen Sünden. Da ersinnt er einen ebenso schlauen wie ruchlosen Plan: sein Sohn Franz, der Mitwisser seines Geheimnisses, soll Priester werden und ihm dann kraft seines geistlichen Amtes die Lossprechung erteilen. Aber Franz hat ohne Vorwissen des Vaters in der Ferne einen weltlichen Beruf erwählt, und der Heuchler ist getäuscht. Unversehens bekommen die unehelichen Kinder seines Bruders, Jakob und Vroni, und ihre Großmutter, die alte, freigeistige Burgerlies, ein Schriftstück in die Hände, das die Schuld des Meineidbauern klar beweist. In Verzweiflung schießt der Bauer auf den eigenen Sohn; durch Gewissensqualen von Sinnen, kommt der Meineidbauer um."

Die Kreuzelschreiber. Hauptgestalten: der alte Steinklopferhans, der alte Brenninger, der Gelbhofbauer, Altlechner. Die Männer eines Gebirgsdorfes haben, ohne eigentlich recht zu wissen, was sie tun, ihr Kreuz als Unterschrift unter eine Erklärung gesetzt, die einem „frummen, gstudierten alten Herrn in der Stadt" überreicht werden soll (Döllinger), der altkatholische Ansichten hat. Die Beichtväter bearbeiten die Frauen des Dorfes, daß sie ihren Männern den Widerruf abschmeicheln oder abtrotzen sollen. Die Männer aber widerstehen den Schmeicheleien und so werden sie von den Frauen von der Ehekammer ausgeschlossen und müssen auf dem Heuboden schlafen. Es fragt sich nun, wer länger aushält mit der „Klosterei". Die ledigen Burschen höhnen und es kommt im Wirtshaus zu einer solennen Prügelei. Der junge Gelbhofbauer kehrt nachts heim und erlangt von seiner Frau Aufhebung der Klosterei, indem er widerruft. Den andern Männern ist's ebenso ergangen. Nur der alte Brenninger, der fünfzig Jahre mit seine Annamirl gelebt hat, hat's nicht verwinden können und ist ins Wasser gegangen. Nun soll auch noch eine Bußfahrt nach Rom angetreten werden. Aber der alte Philosoph von der Straße, der Steinklopferhans, bringt durch eine List wieder alles ins Gleiche. Er rät den Ehemännern auf die Bußfahrt zu gehen, aber als Bußhelferin solle jeder Ehemann eine ledige Dirne des Dorfes auf die heilige Fahrt mitnehmen. Das wird auch ausgeführt, zum großen Schrecken der Eheweiber, die nun ihre Männer mit sanften Worten von der erst so stürmisch geforderten Bußfahrt zurück zu halten suchen.

Der G'wissenswurm. Ein alter, reicher Bauer, namens Grillhofer, wird eines Tages von einem Schlaganfall getroffen. Seine frühere Lebensfreudigkeit ist hin. Sein Schwager Dusterer mahnt ihn daran, daß das Unglück und das Bohren des „G'wissenswurms" Gottes Strafe sei, weil Grillhofer früher eine Magd verführt habe, die nun wohl mit ihrem Kind in der Hölle schmore; er redet dem Grillhofer vor, daß er den Wurm loswerden würde, wenn er ganz gottselig lebe und dem Dusterer den Hof abtrete; Dusterer will der „Wurmdoktor" sein. Grillhofer, der durch einen Zufall erfährt, daß die Magd noch lebt, die das Kind bekommen hat, macht sich auf den Weg zu der alten Liebsten. Er findet sie anders, als er sie erwartet hat. Die frühere Liebste ist längst mit einem Bauern verheiratet, hat 12 Kinder, Mann und Hof stehen unter ihrer Fuchtel, und der reuige alte Sünder mit seinen unbequemen Erinnerungen bekommt die schärfsten Keifreden zu hören und fliegt zur Tür hinaus. Auch das „Sündkind" lebt, die frohe Horlacherlies, und das frische, resche Naturkind durchschaut nicht allein die Ränke des Dusterers, sondern ihr goldhelles Lachen jagt auch den G'wissenswurm mitsamt dem erbschleichenden Wurmdoktor fort.

Das vierte Gebot. Wir lernen zwei Wiener Familien kennen. Die Angehörigen der ins Proletariat sinkenden kleinbürgerlichen Familie Schalanter sind der verlotterte Vater, die genußsüchtige Mutter, der jähzornige Sohn Martin, die leichtsinnige Tochter Pepi und die alte ehrwürdige Großmutter Herwig. Auf der andern Seite lernen wir die reiche Hausbesitzersfamilie Hutterer kennen: den protzenhaften Vater, den leichtfertigen Sohn, die Tochter Hedwig, die eine Heirat gegen ihre Neigung eingehen muß. Entsprechend den zwei Familien laufen zwei parallele Handlungen durch das Stück, die nur durch die Gesamtidee miteinander verbunden sind, sich aber nach der Absicht des Dichters gegenseitig ergänzen und beleuchten sollen. In der reichen Familie Hutterer wird die Tochter Hedwig, die einen armen Klavierlehrer hoffnungslos liebt, zur Ehe mit dem reichen Stolzenthaler gezwungen; das Kind dieses Ehebundes ist nicht lebensfähig; die Frau wird elend; der Ehezwist führt zur Scheidung. In der Familie Schalanter wird durch den Leichtsinn der Eltern Martin zum Lump und Totschläger, Pepi zur Dirne. Der tiefere Sinn des Stückes enthüllt sich in der Szene, in der sich Hedwig und Pepi, „die Verkauften", die Hand reichen. An dieser Stelle laufen wenigstens der Absicht nach beide Handlungen zusammen. Bei der Begegnung im Kerker zwischen dem Priester und dem zum Totschläger gewordenen jungen Schalanter spricht dieser den Grundgedanken des Stückes aus: „Wenn Du in der Schul' den Kindern lehrest: Ehret Vater und Mutter, so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß 's danach sein sollen." Das Drama ist das erschütterndste Lebensbild des Wiener Kleinbürgertums. Es sind Szenen von hoher realistischer Kraft darin; am Aufbau ist die Unübersichtlichkeit zu tadeln, die Motivierung ist oft grob.

Je zeitlich ferner der Dramatiker Anzengruber rückt, desto heller wird zwar sein Wollen erstrahlen, desto merklicher aber werden die Mängel der Form hervortreten, wie sie im Volksstück seiner Zeit begründet lagen. Die Bilder und Gegenbilder, die Selbstgespräche, die Melodramatik, die Eingangslieder, die Monotonie der bäuerlichen Gruppen werden Anzengrubers Stücke kaum noch einmal auf der Bühne zu ursprünglichem Leben erstehen lassen. Hier müssen wir wohl, so schwer es uns fällt, eine Hoffnung begraben. Auch die religiösen und kirchlichen Motive seiner Stücke sind schwächer geworden, je mehr das kirchliche und religiöse Interesse gestorben und je größer die Freiheit auf diesen Gebieten geworden ist.

Anzengruber als Erzähler

Als Erzähler konnte sich der Dichter freier von den Hemmungen durch die Zensur bewegen als wie im Drama, wo die praktischen Rücksichten auf die Bühne oft genug in Gegensatz zu den dichterischen Forderungen gerieten. Die Sammlung: Dorfgänge enthält eine Reihe der höchsten und kostbarsten kleineren Erzählungen Anzengrubers, die vielleicht länger und stärker als seine Dramen das

Gedächtnis des Dichters lebendig erhalten werden. Ein Mädchen, deren Liebe getäuscht wird, wird irre am Glauben und macht an der Mutter Gottes die Entdeckung: die ist auch nur von Holz (Gänseliesel). Ein frommer Bauer, der die Inschriften der Gräber auf dem Friedhof liest, um die rechte zu finden, verlernt den Glauben an Jüngstes Gericht und Auferstehung (Wie Huber ungläubig wird). Ein junger Mensch, Sohn einer verbotenen Liebe, muß Geistlicher werden; in namenlosem Jammer geht er dahin (Das Sündkind). Ein Pfaffensohn wird erst durch das Schicksal in das Gefängnis und dann durch den eigenen Vater aus der Bergwildnis in den Tod gejagt (Einsam). Eine Gedankensünde, begangen am Todbett eines armen Mädchens, wird mächtig in der Erinnerung eines alten tyrannischen Bauern (Die Herzfalte).

Anzengrubers erster Roman Der Schandfleck 1877 hatte in der ursprünglichen Niederschrift einen dörflichen und einen städtischen Teil. Der städtische war wenig gelungen und nur aus äußeren Beweggründen entstanden. Anzengruber schied ihn später aus, gab ihm eine neue ländliche Vorgeschichte und nannte ihn Die Kameradin 1884. Die zweite Fassung, in der der städtische Teil fehlt, gehört zu den hervorragenden Leistungen Anzengrubers.

Der alte Bauer Josef Raindorfer hat eine Tochter Magdalene, die nicht seine eigene Tochter ist, sondern die von ihrer Mutter im Ehebruch empfangen worden ist. Helene ist „der Schandfleck“, das Sündkind. Doch während der alte Mann von seinen eigenen echten Kindern lieblos behandelt und von seinem Hof getrieben wird, knüpfen sich zwischen ihm und seiner unrechtmäßigen Tochter „nach und nach Bande der Liebe und Dankbarkeit, die fester halten als jeder Bluttrieb.“ Bei ihr findet er schließlich Zuflucht und Ruhe für seine letzte Stunde. Magdalene aber erlebt das furchtbare Schicksal, daß sie ahnungslos ihren eigenen Stiefbruder, den Müller-Florian, liebt, dessen Vater, der Müller, einst ihre Mutter verführt hat. Während Magdalene noch rechtzeitig zur Erkenntnis kommt, ja, während ihre sittlichen Kräfte durch das Unglück erst erstarken, wendet sich ihr Stiefbruder in Trotz und Verzweiflung vom Guten ab und verwildert. Im Handgemenge mit einem wüsten Gesellen, dem Leutenberger Urban, fällt er für die Unschuld eines Kindes, das er vor dem Unhold rettet. Im Kampf stürzt er sich und den gefürchteten Raufbold in den Abgrund.

Noch kühner und freier entfaltete sich Anzengruber in seinem späteren Werk: Der Sternsteinhof. Er erzählt uns darin den unaufhaltsamen wirtschaftlichen und sittlichen Aufstieg einer armen Häuslerstochter zur Stellung der Bäuerin auf dem reichen und mächtigen Sternsteinhof. Hier ward er einer der wichtigsten in die Zukunft weisenden Erzähler seiner Generation. Es liegt in diesem Roman ein harter, unbeugsamer Wille zur Wahrheit und eine völlig neue Bewertung des Lebens. Anzengruber hat in der Vorrede zu den Dorfgängen 1879 deutlich ausgesprochen, daß er von der Verklärung des Lebens, die der Wahrheit widerspreche, absehen und die Wirklichkeit selbst, den Schrei wehen Jammers in die Bücher bringen wolle. Es wäre an dem Sternsteinhof und an den Vorreden zu den Dorfgängen so gut wie an Dostojewskis und Zolas Werken möglich gewesen, die auf die strenge Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtete neue Kunstweise der letzten Generation des Jahrhunderts zu entwickeln. Dies aber geschah nicht; Anzengrubers wirkliche Größe ward von den Zeitgenossen nicht erkannt.

Es ist nicht nur tief traurig, daß sich Anzengrubers Talent in unwürdigen Stellungen abmühen mußte, so daß der Dichter kurz vor seinem Tode klagt: „Mir fallt nix ein, ich bin ein armes Hundel“, sondern daß der größte Teil seiner Lebens-

arbeit für die ihn unmittelbar umgebende Generation verloren ging. „Anzengruber ist nicht nur zu früh gestorben, sondern er hat eigentlich zu früh gelebt . . . Von der erbärmlichsten Alltäglichkeit und ihren Sorgen umkrallt, ward er vorzeitig aufgebraucht, abgenutzt . . . und als schließlich ein allgemeineres und haltbareres Verständnis und damit bessere Zustände für ihn sich einstellten, da war er vollends entkräftet und abgelaufen." Die fünfte Generation erkannte erst die pfadfindende Bedeutung von Anzengrubers Schriften. In dem Jahr, in dem die Freie Bühne in Berlin gegründet wurde, kam man auch zu dem vollen Verständnis und der gerechten Würdigung seiner Werke. Mit dem Vierten Gebot, den Kreuzelschreibern und dem Sternsteinhof ward Anzengruber einer der wichtigsten geistigen Anreger der jungen Generation.

Konrad Ferdinand Meyer

Unter den führenden Talenten der vierten Generation hat der Schweizer Konrad Ferdinand Meyer die merkwürdigste Entwicklung gehabt. Er war schwerflüssiger als irgend ein anderer; dem Zeitwesen stand er ferner als die überwiegende Anzahl der Genossen seiner Generation, und ein Wirken im Sinn Anzengrubers wäre ihm gänzlich unmöglich gewesen. Meyer hing mit keiner Faser an irgend einer Tendenz; selbst an dem Boden des Vaterlandes haftete er dichterisch nur wenig. Aus dem Boden der Kunst ging K. F. Meyers Schaffen fast allein hervor. Durchaus Kulturpoet und Geistesaristokrat, zeigt Meyer in allem ein hohes, getragenes Wesen. Seine Feierlichkeit stimmt so wenig wie möglich zu dem ungebundenen, ungeduldig nach Augenblickswirkungen verlangenden Treiben der Zeitgenossen. Es ist schwer, ein unmittelbares Vorbild für Meyer anzugeben. Die Gestaltenwelt der Renaissancekunst ist im allgemeinen erster Ausgang und zugleich letztes Ziel seines Schaffens. Die Schilderung und das Schaffen von Kunst rein um der Kunst willen blieb ihm zeitlebens eigentümlich. Durch den Krieg 1870 nahm er eine entschiedene Wendung: „1870 war für mich das kritische Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zweispältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Mannesgefühl jetzt mächtig ergriffen, tat ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlaß das französische Wesen ab und innerlich genötigt, dieser Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich Huttens letzte Tage."

Konrad Ferdinand Meyer wurde 1825 in Zürich geboren. Er entflammte einem reichen und vornehmen Schweizer Geschlecht. Der Großvater des Dichters, der Oberst Meyer, hatte Zürich gegen die Truppen der helvetischen Republik verteidigt; der Vater, Jurist und Historiker, starb schon 1840; er war ein leidenschaftsloser, vor jedem Kampf scheu zurückweichender Mann; die Mutter, Betsy Ullrich, war eine feine und anziehende Frauengestalt, aber krank an den Nerven. Der Sohn erbte von Vater und Mutter die edlen Gaben des Geistes und Herzens und eine empfindliche Seele. Konrad (erst seit 1865 nannte er sich zum Unterschied von einem gleichzeitigen Züricher Dichter Konrad Ferdinand) war das älteste Kind; 1831 ward seine jüngere Schwester Betsy geboren, die die treueste Gefährtin seines Lebens wurde. Gymnasialbesuch in Zürich und Lausanne; Bekanntschaft mit der französischen Sprache und Literatur (Alfred de Musset, Lamartine); eigene dichterische Pläne; juristische Studien auf der Universität Zürich, aber mit dem Zweifel, ob er zum Maler oder Dichter geboren sei. Der um sechs Jahre ältere, in fast proletarischen Verhältnissen aufgewachsene Keller, der ähnliche Kämpfe bestanden, weilte Meyer ganz nahe in Zürich im Glanz des ersten Ruhms.

doch die zwei größten Dichter der Schweiz, die sich alles hätten sein können, berührten sich 1846 nicht. In einem großen aristokatischen Besitztum lebte Meyer mit Mutter und Schwester; sein künstlerisches Talent bedrängte ihn damals mehr als es ihn beglückte. Krankhaft floh der junge Poet vor Menschen, las Tieck, Novalis, Lenau, war ohne Pflicht, ohne Geselligkeit, ohne Beruf; eine Neurose brach aus; auf ein Jahr nahm er Zuflucht in einer Heilanstalt.

Wiederhergestellt, ging Meyer 1853 nach **Lausanne** in der französischen Schweiz. In dem Historiker Vulliemin, dem Vorbild des guten Herzogs Rohan in Jürg Jenatsch, fand er einen liebreichen Mentor. 28 Jahre war Meyer alt; acht Jahre hatte die Mutter in Harm und Sorge zusehen müssen, wie er sich nutzlos verzehrte; immer wieder fürchtete sie einen Ausbruch der Geisteskrankheit. Wohl hatte er eine nicht gewöhnliche literarische und historische Bildung erworben und 1854 unternahm er den ersten Versuch in der historischen Novelle, doch wollten Können und Absicht einander nicht entsprechen. Es lag wie ein Schatten über seinem Leben. In peinlicher Unsicherheit machte er allerlei tastende Versuche: erst scheiterte sein Plan, sich für einen Lehrstuhl für französische Sprache und Literatur vorzubereiten; später, als die Mutter in einem Anfall von Trübsinn (1856) sich selbst den Tod gegeben hatte, faßte Meyer den Plan, die juristischen Studien wieder aufzunehmen. Doch auch dieser Anlauf führte zu keinem Ergebnis.

Ein Vermächtnis machte ihn unabhängig. Durch Reisen ins Ausland, zuerst (1857) allein nach Paris (das war die erste Erlösung für seinen inneren Menschen!), dann in Begleitung seiner Schwester Betsy nach Florenz und Rom, rettete er sich aus der wachsenden Verzweiflung über die Ziellosigkeit seines Daseins. In **Paris** blieb er etwa ein Jahr. Die Briefe an Betsy waren eigentlich seine erste dichterische Leistung. Die Wendung zum Künstler ward in Paris entschieden. 1858 gingen die Geschwister nach **Italien**. In Florenz besuchte er den Politiker Baron Ricasoli, eine große selbstherrliche Persönlichkeit, die als Vorbild in den Renaissancenovellen Meyers wiederkehrt (N'importe que je sois malheureux pourvu que je sois grand). In Rom erblickte er die große Kunst in Architektur, Plastik und Malerei. In den Werken Michelangelos sah er die gewaltige Verkörperung gewaltiger Gedanken. Das ward die Losung seiner eigenen Dichtung. Fortan war er ein Glücklicher. Nie wieder kam er nach Rom oder Florenz; die mächtigen Eindrücke Italiens versanken in der Tiefe seiner Seele und wurden mehr und mehr sein Eigentum. Dennoch vergingen Jahre, ehe er als Dichter auftrat. Er führte in der Heimat ein stilles und zurückgezogenes Leben und siedelte nach Meilen am rechten Ufer des Züricher Sees über. Als Vierzigjähriger wagte er mit einigen Balladen, ohne seinen Namen zu nennen, den ersten zaghaften Schritt in die Öffentlichkeit. „Ich bin bald 40 Jahre alt und habe eigentlich nichts geleistet; aber mir fällt oft Cervantes ein, der erst nach dem 60. Jahr berühmt wurde; das tröstet mich; ich habe also noch Zeit."

Wohl wäre auch jetzt eine Möglichkeit gewesen, mit Gottfried Keller in Zürich, der als Staatsschreiber und Dichter Ansehen genoß, in Beziehung zu treten, doch der Ruf der Derbheit, der Keller voranging, schreckte den empfindlichen Meyer. Erst viel später stellten sich zu Keller Beziehungen her, doch liebten sich beide nicht. Adolf Frey, der beide gekannt wie wenige andere, sagt: „Keller, der sein Junggesellentum und die sorgenschweren Jahrzehnte niemals verwand, blickte bitter auf die unabhängige Lage und den beglückten Lebensstand Meyers. In guten Stunden unterdrückte er den Dämon. Ein Verhältnis kam jedoch nicht zustande." Meyer fällte seinerseits über Keller das Urteil: „Was ihm mangelt — und ich glaube, er hat selbst das Gefühl davon —, das ist wohl die Bildung in höchstem Sinne, aber welcher partielle Tiefsinn, welche Naturgewalt, welche Süßigkeit und auch welche raffinierte Kunst in Einzelheiten!"

1866 unternahm Meyer eine Reise nach Bünden, wo später der Roman Jürg Jenatsch spielt. In Mariafeld am Züricher See bei Franz und Eliza Wille, wo Wagner, Semper, Herwegh, Kinkel und Wesendoncks verkehrten, las Meyer 1870 die gerade vollendeten Romanzen des Hutten vor; als Fünfundvierzigjähriger gab er sein erstes bedeutenderes Werk, den Hutten heraus: so langsam und spät folgte bei ihm auf ein langes Träumen und Dämmern ein unerwartetes, wunderbares Leuchten. Der Krieg von 1870 war es, der schließlich mit einem Ruck in Meyer den Mann, den Deutschen und den Dichter frei machte; dennoch wäre es ein Fehler, zu behaupten, als habe sich Meyer mit dieser Dichtung dem Deutschtum

mit Leib und Seele verschrieben; er hat aus seinem Hutten sogar eine patriotische Weissagung bei kühlerem Erwägen getilgt; Meyer ist ebenso wie Keller stets ein schweizerischer Poet geblieben.

Sein eigentliches Schaffen fällt nur zwei Jahrzehnte von 1870 bis 1890. Die zeitliche Reihenfolge seiner Werke ist: Huttens letzte Tage, Engelberg (beide in Versen), Das Amulett, Jürg Jenatsch, Der Heilige (später: König und Heiliger genannt), Gedichte, Die Hochzeit des Mönches, Die Versuchung des Pescara, Angela Borgia. In seiner Schaffensperiode trat K. F. Meyer auch als Mensch aus seiner Zurückgezogenheit heraus. Jürg Jenatsch machte ihn in weiteren Kreisen bekannt. Er heiratete 1875 eine Tochter des Obersten Ziegler (seitdem nannte er sich nach Schweizer Sitte Meyer-Ziegler) und kaufte 1877 einen herrlichen Landsitz in Kilchberg am Züricher See, wo er ein glückliches Leben führte und eine Reihe seiner besten Werke schuf, während seine Schwester Betsy, die bisher von ihm unzertrennlich war und ihn zärtlich liebte, sich in Männedorf niederließ und sich an der philantropischen Anstalt von Zeller in freier Weise betätigte. Auf die späte Entwicklung, auf das langsame Reifen K. F. Meyers folgte in den nächsten Jahren ein gewaltiges rastloses Fortschreiten und Vorwärtsdrängen.

Doch abermals trat zu schmerzlicher Enttäuschung ein Umschwung ein. Bald nach Vollendung des Pescara Weihnachten 1887 erkrankte Meyer an heftigem rheumatischem Fieber, in dessen Gefolge Halsentzündungen und andere Leiden auftraten, so ernstlich, daß er mehr als ein Jahr in seinem Schaffen gehemmt war. Zwar noch einmal kräftigte sich seine Gesundheit, so daß er seit 1890 rüstig seine Angela Borgia förderte und vollendete (1891 erschienen), ein Werk schon der sinkenden Kraft, aber jene ernste Erkrankung war doch nur ein Vorbote des vollständigen Zusammenbruchs seiner Nerven, der im Winter 1891/92 eintrat. Die mit ungeheurer Willenskraft geleistete künstlerische Arbeit von zwanzig Jahren hatte seine Kräfte erschöpft. Allerdings wich in der Heilanstalt von Königsfeldern die Umnachtung seines Geistes allmählich, so daß er 1893 wieder zu seiner Frau zurückkehren konnte, aber mit seinem Schaffen war es vorbei, und nach einigen Jahren eines geistigen Dämmerlebens verschied der Dichter im Herbst 1898, wenige Wochen nach seinem 73. Geburtstage. Begraben liegt er auf dem Friedhof in Kilchberg im Angesicht der Schneeberge. Seine Schwester Betsy, die 20 Jahre sein literarischer Sekretär gewesen, überlebte den Bruder (gest. 1912). Ihr Buch: K. F. M. in der Erinnerung seiner Schwester ist eine erstaunliche Offenbarung einer edlen Frauenseele.

Frühwerke in Versen: Zwanzig Balladen von einem Schweizer 1864. Romanzen und Bilder 1869. Huttens letzte Tage 1871. Engelberg 1872.
Novellen aus der Reformation und Gegenreformation: Das Amulett 1873. Jürg Jenatsch, eine Bündnergeschichte 1876. Der Schuß von der Kanzel 1878. Gustav Adolfs Page 1882. Die Leiden eines Knaben 1883.
Novellen aus dem Mittelalter: Der Heilige 1880. Die Richterin 1885.
Novellen aus der Renaissance: Plautus im Nonnenkloster 1882. Die Hochzeit des Mönchs 1884. Die Versuchung des Pescara 1887. Angela Borgia 1891.
Gedichte 1882. Daraus folgende Balladen: Das Glöcklein. Alte Schweizer. Das verlorene Schwert. Die Füße im Feuer. Der Kaiser und das Fräulein. Kaiser Friedrich der Zweite. Nach einem Niederländer. Rose von Newport. Das Fingerhütchen. Bettlerballade. Frau Agnes und die Nonnen.
Einzelne lyrische Gedichte: Wund. Das Heute. Hochzeitslied. Nachtgeräusche. Erntegewitter. Firnlicht. Eppich. Der Reisebecher. Maientag. Stapfen. Die toten Freunde. Eingelegte Ruder. Der schöne Tag. Alle. Requiem.
Bruchstücke und unvollendete Pläne 1905: Der Dynast (Der letzte Toggenburger). Die sanfte Klosteraufhebung. Der Stauffer (Petrus Vinea). Der Komtur von Küßnacht (Zwinglis Tod).
Briefwechsel mit Luise von François 1905. Briefe 1908. Tagebücher und selbstbiographische Aufzeichnungen hat Meyer nicht hinterlassen.

Meyers Entwicklung

Der Versuch, Konrad Ferdinand Meyers Entwicklung aus der romanischen Literatur, aus Alfieri und Musset abzuleiten, ist geistreich, aber nicht zwingend. Die Beschäftigung mit der ganzen französischen Literatur, Dichtung wie Memoiren,

hat ihm nicht so viel eingebracht wie die Beschäftigung mit der Plastik und Malerei der italischen Renaissance- und Barockkunst. Ohne Musset, Victor Hugo, Lamartine und Alfieri kann man sich ihn denken; ohne Florenz, ohne Rom, ohne Michelangelos Größe, ohne Tizians Farbenglanz und Kompositionstalent nicht; auch ohne Jakob Burckhardts Renaissanceschilderungen nicht. Im Dichterischen geht Meyer, nachdem ihn Pascal und F. Th. Vischer (Kritische Gänge) von der Romantik erlöst haben, von Platens und Linggs farbenreichen historischen Romanzen aus. Eine gewisse romanische Klarheit und Verstandeskühle lebte als Naturanlage in ihm. Er war ein kühler geistvoller Menschenkenner; er war in der Kunst und im Leben eigentlich nur ein Zuschauer; Leidenschaftslosigkeit war ein Grundzug seines Wesens; dazu trat eine priesterliche Feierlichkeit, mit der er sein Dichten betrachtete: „Ehe sich Macchiavell zum Schreiben niedersetzte, zog er sein Feierkleid an. Ein verwandtes Gefühl überkommt mich, wenn ich mich an die Arbeit begebe. Mir ist, als betrete ich die Schwelle eines Tempels." Alles Komische lag Meyer fern. „Mir individuell hinterläßt das Komische einen bittern Geschmack, während mich das Tragische erhebt und beseligt."

Für Meyer am charakteristischsten ist sein Verhältnis zur Geschichte. Seine ganze Fantasie war direkt an das Geschichtliche gebunden. Aus unmittelbarer Wirklichkeit wie bei Keller stiegen seine Gestalten nicht auf. Um zu schaffen, brauchte Meyer einen geschichtlich gegebenen Stoff, mit dem er die künstlerische Umbildung vornahm. Es ist dies ein ganz anderes Schaffen als z. B. das von Keller. Dieser holte aus nächster Nähe Stoffe und Gestalten und schuf in den Frauencharakteren, als den naivsten Naturerscheinungen und Lebensausströmungen, das Höchste. Konrad Ferdinand Meyers Dichten war ein Schaffen mit stärkster Betätigung des Verstandes. Meyer stand mit kühler Ruhe über den Stoffen. Die Durchbildung des geschichtlich gegebenen Stoffes durch den Kunstverstand bedingt die Größe von Meyers Dichtung. Er ruhte nicht, bis auch der geringste stoffliche Teil der Geschichte seinen poetischen Zwecken untergeordnet war. Eine Sorgfalt im Durchbilden der kleinsten Wirkungen, ein Summieren dieser Wirkungen und ein Einreihen in den scharf und knapp bestimmten Plan des Kunstwerks, das sind die kennzeichnenden Merkmale für Meyers Kunstbehandlung. Erst als der Dichter der technischen Schwierigkeiten und der Stilisierung seiner Stoffe Herr geworden war, konnte ihm ein Schaffen dieser Art gelingen: dies erklärt, weshalb Meyer erst sehr spät in die Öffentlichkeit treten konnte. Etwas Drängendes, ursprünglich Anschreitendes fehlt im ganzen Umkreis seiner Kunst. Jede Empfindung des Herzens ging bei ihm durch die kühle Zone des Verstandes. Es machte ihm ernstliche Sorge, daß er als Poet mit seiner Person völlig hinter dem Kunstwerk verschwinde. Man hätte denken können, daß darüber alles eigentlich Künstlerische verloren gegangen wäre. Dies ist nicht der Fall. Wie sorgfältig meißelte, schliff und gestaltete er in jedem Zug, und wie führte er über die Einzelheiten so stark, und in seinen besten Sachen sogar gewaltig, die große Linie seiner Erzählung dahin! Es lebte ein Dichter-Plastiker, ein Dichter-Architekt in K. F. Meyer. Schon der große Zug selbst in kleinen Dichtungen mußte künstlerisch fesseln; nun aber bedingte es das Temperament des Dichters, daß das Sachliche, streng Durchdachte, klar Gewollte bisweilen wie von dunkleren, mächtigeren Gewalten durchbrochen wurde; daß

hinter der scheinbaren Ruhe die heftig bewegte Seele des Dichters sichtbar wurde: daß besonders in einigen lyrischen Gedichten dieser vulkanische Ausbruch bei aller Eindämmung prachtvoll ausströmte, und da steht Konrad Ferdinand Meyer, der Dichter, in seiner vollen Daseinswirkung vor uns.

Renaissance und Reformationszeit, für uns Deutsche nah verwandte, triebstarke Bewegungs- und Entwicklungszeiten, zogen Meyer am meisten an, sei es wegen ihrer selbstherrlichen Persönlichkeiten, sei es wegen der künstlerischen Kultur und der großen Gegensätze im politischen und geistigen Leben. Meyer erwies sich in der Novelle als Künstler namentlich durch die Größe der Geschichtsauffassung und durch die Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Schilderung. Am höchsten stand er in dieser Hinsicht, wenn er die Erzählung einem andern in den Mund legte, und so zugleich den Erzähler und die ganze Zeit charakterisierte wie z. B. in der Hochzeit des Mönches, wo Dante die Geschichte des „entkutteten Mönches" erzählt, in Plautus im Nonnenkloster, im Leiden eines Knaben und in der Novelle König und Heiliger, wo Hans der Armbruster aus Schaffhausen dem Züricher Chorherrn im Jahr 1191 von dem heiligen Thomas a Becket erzählt, als im Neumünster zum erstenmal der neue Heilige gefeiert wird.

Meyers Erzählerart hat etwas Ehernes; zielbewußt greift sie nur die Hauptzüge heraus; sie liebt die großen Züge, sie verweilt nicht gern bei dem Landschaftlichen und ruht nie, wie dies die Kellersche Muse liebte, bei dem Zuständlichen aus; Meyers Art der Darstellung ist stets eine auf Handlung gerichtete Verbindung aus Epischem und Dramatischem. Wohl sind manche Stellen so dramatisch, daß es möglich scheint, sie ohne weiteres auf die Bühne zu bringen, in Wirklichkeit aber sind sie ans Epische derart fest angewachsen, daß es müßig ist, zu behaupten, Meyer sei ein dramatisches Talent gewesen. Meyer würde niemals ein rechtes Drama zustande gebracht haben, auch wenn seine Versuche in dieser Richtung weiter gediehen und vollendeter ausgefallen wären, als sie es sind. Zu seinen Lieblingsplänen auf dramatischem Gebiet gehörten Gustav Adolf und Friedrich der Hohenstauffe. Luise von François, die bis 1891 mit ihm in brieflichem Verkehr stand, regte ihn unausgesetzt zu dramatischen Plänen an. Er führte sie nicht aus: sein Instinkt, sein „Dämon" warnte ihn.

Die Anfänge Meyers zeigen einen zögernden Schritt. Die Zwanzig Balladen (1864) drangen nicht durch, erwiesen aber die Handschrift des Dichters. Sie zeigen schon den novellistischen Zug und die charakteristische Vereinigung von Knappheit und Pathos. In den Romanzen und Bildern, fünf Jahr später erschienen, öffnet der Poet mehr sein Herz; er ist reicher, beweglicher, vollendeter, und er gibt lyrischen Stimmungen neben der Geschichte Raum, doch wurde auch die zweite Sammlung nur wenig beachtet.

Meyers Frühwerk, wenn auch später als sein Hutten erschienen, war das erzählende Gedicht Engelberg, durchaus kein verächtliches Werk, wie mancher gemeint hat, sondern blühend und frisch in der Farbe, den Lebenslauf eines in den Bergen aufgefundenen Mädchens darstellend, mit vielen Keimen des künftigen großen Novellisten, doch infolge eines mangelnden Planes wenig geglückt.

Denkwürdig ist die folgende Dichtung Huttens letzte Tage. Wir wissen bereits, daß sie unter den Nachwirkungen des deutsch-französischen Krieges

entstand. Die erste Ausgabe enthielt etwa 50, die endgültige etwa 70 Romanzen. Konrad Ferdinand Meyer erzählt in kraftvoll energischer Sprache, Huttens Charakter und Züge annehmend, in Tagebuchform des Ritters letzte Tage.

Hutten, der ritterliche Streiter mit Feder und Schwert, kommt krank und von Todessehnsucht erfüllt, auf Zwinglis Rat nach der kleinen grünen Insel Ufnau im Züricher See. Dort findet er bei dem heilkundigen Pfarrer freundliche Aufnahme. Noch einmal gleitet sein Leben in der Erinnerung an ihm vorbei. Von der Welt draußen schlagen die letzten Wellen der großen Geisterkämpfe ans stille Ufer. Kopernikus, Theophrastus, Loyola, Herzog Ulrich von Württemberg, Sickingen, Erasmus, Luther, Holbein, Ariost — sie alle sind vereinigt, die Huttens Leben bewegt haben. Das Einzelne ist unhistorisch, das Ganze ein großes Zeit- und Kulturbild. In Mannesmut und Mannestrotz blickt der scheidende Hutten dem Tod ins Auge.

Es ist eine wundervoll belebte, von der Reformation der Geister durchglühte, männlich-deutsche Dichtung. In rastloser, künstlerischer Umarbeitung hat Meyer hier das Charakteristische seines Helden rein hervorgehoben. Es ist gesammelte Kraft, geläuterter Geist, Natur, Empfindung und tragisches Menschenschicksal in eins verwoben. In knappen, gereimten Versen zeigt sich Meyers Meisterschaft der Sprache: „Der Sturm erbraust und jede Sprache tönt — Wie tief das Erz der deutschen Zunge dröhnt!"

Die großen Novellen

Die vier großen Novellen Meyers sind: Jürg Jenatsch, Der Heilige, Die Hochzeit des Mönchs und Die Versuchung des Pescara. Jürg Jenatsch brach sich nur langsam Bahn, ward dann aber K. F. Meyers populärstes Werk; Der Heilige behielt auch für die Kenner etwas Fremdartiges; Die Hochzeit des Mönchs wurde merkwürdigerweise nicht gut aufgenommen, Die Versuchung des Pescara hob Meyer auf die Höhe des Ruhms.

Jürg Jenatsch, ein protestantischer Prediger, verliert im Veltliner Protestantenmord sein Weib. Aus dem Prediger wird ein Soldat. Rache und Befreiung seines Vaterlandes vom spanischen Joch sind fortan seine glühendsten Wünsche. Er erschlägt den Führer der Katholiken, Pompejus Planta, den Vater seiner Jugendgeliebten Lukretia. Seine Feinde treiben Jenatsch außer Landes. Er kehrt aber zurück, und als Oberst im Dienst des edlen Herzogs von Rohan, des französischen Oberkommandierenden, vertreibt er nun die Spanier aus dem Land der drei Bünde. Als er jedoch sieht, daß die französische Politik des Kardinals Richelieu den drei Bünden die Freiheit nicht wiedergeben will, da verrät Jenatsch den Herzog von Rohan, obgleich er sich damit selbst untreu wird. Er schließt ein Bündnis mit Östreich-Spanien gegen Frankreich, zwingt Rohan zum Abzug, tritt selbst zum Katholizismus über, alles, um das Land zu retten, schließt aber damit zugleich den Kreis seiner Feinde zusammen und fällt durch eine Verschwörung, seine einstige Jugendgeliebte Lukretia tötet ihn selbst, damit er nicht von unwürdigen Händen stirbt.

Thomas Becket führt als Kanzler des Normannenkönigs von England ein üppiges Weltleben, da er ganz von den Verhältnissen dieser Stellung beherrscht wird. In tiefer Einsamkeit hält Becket ein Töchterlein, Gnade genannt, verborgen. Der König späht es aus und vernichtet Unschuld und Leben des Mädchens. Es entsteht ein tiefer Bruch zwischen König und Kanzler; aber Becket hält noch immer treu zu seinem Herrn. Da gibt ihn der König aus dem weltlichen Dienst in den Dienst eines höheren Herrn; er macht ihn trotz der eindringlichen Warnungen und beschwörenden Vorstellungen Beckets zum Erzbischof von Canterbury. Unter den veränderten Verhältnissen dieser geistlichen Stellung weiht sich Thomas strengster Entsagung und tritt als oberster Priester der englischen Kirche selbst dem König entgegen. Vergebens verbannt ihn dieser; vergebens tut der König Buße; der Priester steht unbeugsam. Da entfällt dem König ein schlimmes Wort, das zeigt,

daß er im geheimen den Tod des lästigen „Heiligen" wünscht. Wilhelm von Tracy und einige andere normannische Ritter erschlagen den Erzbischof am Hochaltar seiner Kathedrale; aber unwiderstehlicher als einst der Lebende reißt der Tote den König in das Verderben.

In Padua, das zur Zeit des großen Stauffers Friedrich des Zweiten von dem Tyrannen Ezzelin beherrscht wird, muß der letzte des edlen Geschlechts der Vicedomini, der Mönch Astorre, der in Weltentsagung und Demut sein Leben zu verbringen gedacht hat, die Kutte ablegen, um mit päpstlicher Erlaubnis die jungfräuliche Witwe seines im Strom ertrunkenen Bruders, Diana Pizzaguerra, heimzuführen. Durch den unvermittelten Eintritt ins Weltleben erwachen die schlummernden Leidenschaften des entkutteten Mönches. Er wird der ihm vorbestimmten Braut Diana, die herben Wesens ist, untreu, verläßt sie, verstrickt sich in leidenschaftlicher Liebe zu der anmutigen Antiope, vereint sich in Sünde mit dieser und fällt mit ihr durch den Stahl seiner verlassenen Braut Diana und ihres Bruders Germano.

Pescara, der ruhmgekrönte Feldherr Kaiser Karls des Fünften, der Sieger in der Schlacht bei Pavia, wird durch Ränke, die von italienischer Seite gesponnen werden, zum Abfall vom Kaiser gedrängt. Pescara widersteht, obschon er scheinbar darauf eingeht. Seine schöne und tugendhafte Gattin, Vittoria Colonna, eilt voll edlen Ehrgeizes zu ihm, um ihn auf die Seite der italienischen Vaterlandsfreunde zu ziehen. Pescara entdeckt ihr das sorgfältig verborgene Geheimnis: daß er seit der Schlacht bei Pavia eine Todeswunde an sich trägt. Im Angesicht des unabwendbar nahen Endes scheint ihm aller Ehrgeiz und alles Getriebe der irdischen Dinge klein und nichtig; nur eins will er aus seinem ruhmvollen Leben davontragen: die unbefleckte Ehre. Getreu seinem Kaiser erobert er das verräterische Mailand, und auf dem Thron des Herzogs entschlummert er, „wie ein junger, müder Schnitter auf seinen Garben."

Die große Erzählung Jürg Jenatsch, eine Bündnergeschichte, spielt sich von 1620 bis 1639 in Graubünden, namentlich im Veltlin, in Thusis, Chur und in Venedig ab. Die Erzählung entrollt ein großartiges Bild von den Kämpfen der Spanier und Franzosen um die kleine freie Schweizer Republik; aber zu den vollendetsten Werken Meyers ist Jürg Jenatsch nicht zu rechnen; die Darstellung findet weder die Form einer Novelle noch die eines Romans und hinterläßt somit keinen einheitlichen, bestimmten Eindruck. Die einzelnen Teile sind schön; der Zusammenhang aber ist locker, namentlich der Schluß entbehrt der strengen Motivierung. Der Charakter des Helden ist mit einzelnen Zügen von den großen Zeitgenossen des Dichters Ricasoli, Cavour und Bismarck ausgestattet. Die Erzählung hat, wie alle Dichtungen Meyers, viele Wandlungen, auch dramatische, erlebt.

Künstlerisch geschlossener ist die andre Novelle Der Heilige. Es ist eine Rahmenerzählung. Hans der Armbruster erzählt dem wißbegierigen Züricher Chorherrn seine Erlebnisse mit dem wilden, genußsüchtigen König Heinrich den Zweiten von England und dem rätselhaften Thomas a Becket, dem Sohn eines Angelsachsen und einer Sarazenin, der erst Kanzler des Königs von England, dann Erzbischof von Canterbury ward. Die Rahmenerzählung ist von höchster Kunst. Der Novelle selbst fehlt die letzte Ausprägung des Urteils; es fehlt die innere Parteinahme für Thomas gegen den König, ein Mangel, der das Werk etwas verschwommen macht. Es fehlt auch die greifbare Schilderung der Umwelt. Wohl sind einzelne kleine Bilder von klarster Anschaulichkeit, im Großen und Ganzen aber bewegt man sich in einer Art Märchenwelt, die einem nie ganz vertraut wird.

Höher und höher wächst der Dichter in seinen beiden nächsten Novellen. Die Hochzeit des Mönchs mit ihrer tragischen Färbung besitzt außer den hohen Vorzügen der früheren Novellen noch den Vorzug der Geschlossenheit.

Wieder eine Rahmenerzählung: Dante hat am Hof des jungen Scaligerfürsten Cangrande in Verona eine Zuflucht gefunden. Die Höflinge sitzen mit dem Fürstenpaar, Geschichten über plötzlichen Berufswechsel mit gutem oder schlechtem Ausgange erzählend, in der Halle an der Herdflamme. Dante tritt herein und erzählt eine Novelle, die er aus einer alten Grabschrift in Padua entwickelt und die lautet: „Hier schlummert der Mönch Astorre neben seiner Gattin Antiope. Beide begrub Ezzelin.“ Die Gestalt Dantes hat unübertreffliche Größe; ja die Schilderung dieser Gestalt ist interessanter als die Erzählung selbst. Die Rahmenerzählung ist vielleicht das Größte, was Meyer geschrieben hat; die Geschichte selber hat etwas Erquältes.

Meyers vollendetste Novelle ist Die Versuchung des Pescara. Wieder steht wie im König und Heiligen ein problematischer Charakter im Mittelpunkt der Handlung; aber der Dichter schwankt diesmal nicht; er läßt diesmal keinen Zweifel, daß Pescara recht handelt, als er die ihm angebotene Krone zurückweist. In reifer Meisterschaft ist die Handlung durchgeführt; die Charaktere sind von prachtvollem Leben, und der gescheiterte Plan von der Einigung Italiens ist aus unmittelbaren Zeitgeschehnissen geschöpft.

Kleinere Novellen und Lyrik

Unter den kleineren Novellen Meyers sind als die vorzüglichsten zu nennen: Das Amulett mit der Schilderung der Pariser Bartholomäusnacht — Plautus im Nonnenkloster, im Stoff bisweilen an Keller erinnernd, mit einer äußerst kunstvollen Rahmenerzählung — Der Schuß von der Kanzel, ebenfalls etwas Kellerisch anmutend, frisch und lebendig erfunden — Gustav Adolfs Page: darin schildert Meyer die Abenteuer eines tapferen Mädchens aus Nürnberger Patriziergeschlecht, das in Männerkleidung dem keusch geliebten König ins Feld folgt und ihn schützend an seiner Seite bei Lützen fällt, mit einer prachtvollen (ungeschichtlichen) Begegnungsszene zwischen Wallenstein und Gustav Adolf — Das Leiden eines Knaben: ein unglücklicher Herzogssohn, den Jahren nach ein Knabe, dem Herzen nach ein Edelmann, geht in einem Jesuitenkollegium zur Regierungszeit Ludwigs des Vierzehnten an seinem tödlich gekränkten Ehrgefühl zugrunde — Die Richterin: eine dämonische Frauennatur aus der Zeit Karls des Großen, die eine schwere Schuld auf sich geladen, wird an sich selbst zur Richterin — Angela Borgia, die letzte, nur mühsam vollendete Renaissancenovelle Meyers, mit den Spuren ermattender Kraft, leidet darunter, daß zwei Novellen, die der Angela und die der Lucretia Borgia, vereint werden sollen.

Meyer ist als Lyriker, seinem uns schon bekannten Wesen nach, ohne die Unmittelbarkeit der reinen Lyriker Eichendorff, Mörike und Storm. Er hatte auch als Lyriker eine Neigung zur Reflexion; ganz überwand er diese nur in den Gedichten, die Stimmungsmalerei bieten. Als Umarbeiter hat Meyer nur in Richard Dehmel seinesgleichen. Engelberg hat er siebenmal, einzelne Romanzen Huttens zehnmal umgearbeitet; seine geschichtlichen Balladen, seine lyrischen Gedichte sind unzählige Male in den Schmelztiegel gewandert. Immer wieder drängte er nach dem vollendetsten und knappesten Ausdruck. Nichts Unreines sollte bleiben; jede Dichtung sollte der Alabasterlampe Alexander Vinets gleichen:

„Im Innern glüht die Idee des Schönen und leuchtet als Flamme nach außen. Die Form muß bearbeitet sein; es darf keine Unebenheit, keine dunkle Stelle zurückbleiben. Das Material muß durchsichtig sein, damit die göttliche Flamme überall durchscheinen und den Stoff durchleuchten kann." Daß dabei viel Künstliches unterläuft und daß die Umarbeitungen der Gedichte nicht immer ein Vorteil gewesen sind, läßt sich nicht leugnen.

Ein goldner Helm in wundervoller Arbeit —
In einer Waffenhalle fand ich ihn
Als höchste Zier.
Und immer liegt der Helm mir in Gedanken,
Des Meisters muß ich denken, der ihn schuf —
Bin ich bei Dir.

„Detlev von Liliencron grüßte einst mit diesen Worten den Kilchbergsänger Konrad Ferdinand, und der goldene Helm ist als Symbol von Meyers Kunst gut gegriffen", sagt Karl Busse in einer Studie über den Dichter. „Was Theodor Fontane nicht besaß, besitzt Konrad Ferdinand Meyer im höchsten Grade: den Sinn für Feierlichkeit . . . Wohl hat er in seiner Werkstatt Becher gehämmert und Schwerter geschmiedet, aber es waren nicht Becher für die Durstigen und Schwerter für die Kämpfenden, es waren goldene Zierate für satte Herzen. Sie erregen die höchste Bewunderung der Kenner, aber schwerlich hat ein trauriges Herz daran Trost gefunden und ein Friedloser Frieden. Auch seine Kunst ist im letzten Grund Luxuskunst. Seine Art und sein Wesen spricht sich nirgends reiner aus als in seinen Gedichten. Drei Situationen oder besser: drei umrahmende Kreise lassen sich für seine Lyrik finden, die sich oft wiederholen. Ich kennzeichne sie mit den Hauptworten. Erstens: Düsterer Himmel, Flammen und Fackeln und Blitze durch die Nacht. Zweitens: Glocken, Herdengeläut, droben großes, stilles Leuchten, Firnelicht, nach den Höhen strebend ein Wanderer oder Pilgrim. Drittens: Chöre und Winzerreigen, Flöten, Traubenfülle und Becherklang. Noch kürzer ausgedrückt: Glocken, Flammen, Becher, daran knüpft sich K. F. Meyers Lyrik . . . Sie ist im Grunde durchaus Traum- und Fantasielyrik, Kunstlyrik. Sie transponiert das Erlebnis erst immer in eine höhere Sphäre oder geht überhaupt nicht vom Leben, sondern gleich von der Kunst aus . . . Seine Lyrik wird dort versagen, wo die Fantasie kein Recht mehr hat, wenigstens kein beherrschendes: im Liede. Merkwürdig, wie taube Ähren ihm, dem großen Dichter, da wachsen. Ein einfaches Morgenlied kann er nicht schreiben. Konrad Ferdinand hat nur eine Sprache für Könige. Er ist zu sehr „goldner Helm in wundervoller Arbeit . . ." Er liebt es nicht, Gefühle auszusprechen. Er stellt Situationen hin, nun mag man sich selbst einen Vers daraus machen. Deshalb die merkwürdigen Gedichtschlüsse, die er gibt, die so unendlich viel verschweigen, aber durch das seltsam Verhaltene tief wirken . . . Die Knappheit wird oft so weit getrieben, daß sie zur verblüffenden Manier wird. Der Grund ist einmal die Schamhaftigkeit des Dichters, der vor Gefühlsergüssen zurückzuckt, dann aber auch das Bewußtsein, daß das spezielle Talent, Gefühle rein auszusprechen, ihm versagt ist. Von hier aus wird es auch erst recht verständlich, daß Konrad Ferdinand fast wie kein zweiter Poet immer wieder die Formen seiner Gedichte brach, um neue an ihre Stelle zu setzen. Daß er in dem Gefühl, das Letzte und Beste sei doch nicht herausgekommen, ein Gedicht nach Jahren völlig neu gestaltete, so daß wir von ein und demselben die mannigfachsten Fassungen haben."

Er selbst sagte 1882 über seine Lyrik, sie schiene ihm wegen Verschärfung des Wahrheitssinnes oder wegen der Zeitentfernung nicht wahr genug: „Wahr kann man (oder wenigstens ich) nur unter der dramatischen Maske al fresco sein. Im Jenatsch und im Heiligen (beide usprünglich dramatisch konzipiert) ist in den verschiedensten Verkleidungen weit mehr von mir, meinen wahren Leiden und Leidenschaften als in dieser Lyrik."

Diese eigentümliche Kunst- und Fantasiedichtung Meyers mußte eingehender beleuchtet werden, denn sie ist einer der wichtigsten Ausgangspunkte für die Dich-

tung der fünften Generation. Konrad Ferdinand Meyer wurde, als die ersten schäumenden Wildwässer des Naturalismus sich verlaufen hatten, der Bahnbrecher und Führer für die Geschmeidedichter, Stefan George, Hofmannsthal und die andern Dichter aus dem Kreise der Blätter für die Kunst.

Marie von Ebner

Die führenden Talente einer Generation ringen oft schwerer als Talente geringeren Grades; länger als diese suchen sie nach dem Schwerpunkt ihres Wesens und treten erst spät als künstlerisch Fertige und Gereifte hervor. Das harmonischste und verstandesklarste der führenden Talente dieser Generation ist Marie von Ebner.

Das äußere und innere Leben der Ebner verlief in Ruhe und stiller Vornehmheit. Abkunft und hohe Stellung bestimmten ihr Leben und ihr Talent. Als Tochter eines böhmischen Grafen wurde Marie von Dubsky 1830 auf dem Schloß Zdislawitsch in Mähren geboren. Metternich regierte und das Deutschtum herrschte noch diesseits und jenseits der Leitha und in der Tschechoslowakei. Der Vater Graf Dubsky war früher östreichischer Offizier gegen Napoleon gewesen und hatte 1816 den Abschied genommen. Er war ein Mann von klarem Verstand, aber nicht übermäßig viel Wissen, ein Geschichtenerzähler und eifriger Theaterbesucher. Er war viermal verheiratet. Im Winter lebte er mit seiner Familie am Rabenplatzl in Wien nahe der Donau, im Sommer auf dem von der zweiten Frau geerbten Schloß Zdislawitsch. Mit Komteß Marie wuchsen zwei Schwestern und zwei Brüder heran. Ihre Mutter und ihre erste Stiefmutter verlor sie früh; ihre Großmutter und ihre zweite Stiefmutter wurden die Führerinnen ihrer Kindheit, dazu eine geliebte Gouvernante Marie Kittl, die selbst literarisch tätig war. Im allgemeinen genoß sie, die begabteste von allen Geschwistern, die herkömmliche Erziehung einer östreichischen Komteß. Sie ritt, schoß und jagte so verwegen wie die Sportkomteß Muschi. Sie sprach Französisch in der Kindheit fließender als Tschechisch, und Tschechisch eifriger als Deutsch. Deutsch denken lernte sie erst später.

Früh begann das ungemein rege Fantasieleben des Kindes. Sie streute vom Gartenhaus ihre kindlichen Gedichte in die Lüfte, lernte mit elf Jahren Schillers Werke kennen — „es umfing mich wie eine feurige Umarmung und erhob mich in das Bereich nie geträumter Herrlichkeit" — und sah im Wiener Burgtheater mit den berühmten Schauspielern die klassischen Werke und die damals beliebten Salonstücke. „Unser altes Burgtheater! Ihm verdanke ich die Grundlage zu meiner ästhetischen Erziehung." Fast noch ein Kind, gelobte sie im Fichtenhain ihres elterlichen Schlosses, die deutsche Bühne zu reformieren. Eigener Bestimmung folgend, las sie alles, was ihr in die Hände kam. Die Ihrigen verlachten das sich bildende Talent, für das in ihren Kreisen kein Vorbild war. Sie hielten diese Dichterpassion fast für einen angeborenen seelischen Makel. Der Plan zu einem Drama: Cinq Mars aus der Zeit Annas von Östreich und Richelieus beschäftigte sie lange. Der alte Grillparzer, dem die lyrischen Gedichte der Siebzehnjährigen vorlagen, fällte ein profetisches Urteil. Er erkannte das angeborene Talent, das zu unterdrücken gar nicht in der Willkür läge, rühmte ihren Sinn für Humor und rügte nur den Mangel an Ordnung der Gedanken.

Mit achtzehn Jahren ging in der Schloßkapelle zu Zdislawitsch die im Stillen schaffende Dichterin eine Liebesheirat mit ihrem Vetter, dem Geniehauptmann von Ebner-Eschenbach ein, einem hochgebildeten Mann. Ihrem Geist erschlossen sich in glücklicher Unabhängigkeit von materiellen Sorgen die Schätze des menschlichen Wissens. Sie verlebte mit ihrem Gatten in Bruck, wo er als Professor an der Militärakademie lehrte, zehn glückliche Jahre. Durch ihre gesellschaftliche Stellung erhielt die Ebner Einblick in alle Verhältnisse des Lebens. Der aristokratische Kreis und der Verkehr mit ihren Standesgenossen war ihr eine selbstverständliche, altvertraute Gewohnheit, doch befreite sich die Dichterin schon als junge Frau von den Vorurteilen des östreichischen Adels, aber auch von dem letzten Vorurteil des selbständig Denkenden, von dem Radikalismus. Die Bewegung von 1848 verfolgte sie schon als völlig gereifte Persönlichkeit; durch literarische und geschichtliche Studien strebte sie unablässig, sich weiter zu bilden.

Rastlos gingen daneben dramatische Arbeiten her. Die Welt erfuhr nicht viel davon. Dreiunddreißig Jahre hindurch, vom 17. bis zum 50. Lebensjahre, beschäftigte sich Marie Ebner mit dramatischen Plänen, ohne die Öffentlichkeit sonderlich damit zu behelligen. Dies allein beweist schon den Ernst und die Kraft ihres Wesens. Es ist erstaunlich, daß sie die Widerstandskraft besaß, in ihren Versuchen nicht zu erlahmen. Ein Drama (Maria Stuart) besprach Otto Ludwig in seinen Studien, Eduard Devrient führte es in Karlsruhe auf; Laube gab 1873 das Waldfräulein im Wiener Stadttheater. Die Aufnahme in der Kritik war so unfreundlich, daß Marie von Ebner im Einverständnis mit den Ihrigen beschloß, das Theater zu meiden. Nie hat sie darüber geklagt, daß ihrem Streben als Dramatikerin Hemmungen in den Weg gelegt wurden. „Je härter und widerwilliger der Boden war, in dem das Bäumchen meiner Kunst Wurzel schlagen mußte, desto fester stand es, und je grausamer die Mißerfolge gewesen sind, die jeden Schritt am Beginn meiner Laufbahn bezeichnet haben, desto enger schloß sich das Bündnis zwischen mir und meinem vielbestrittenen Talent."

Auch ihren novellistischen Arbeiten war anfangs nicht viel Erfolg beschieden. Seit 1863 war ihr Gatte nach Wien versetzt. Seitdem lebte Marie Ebner in Wien, im Sommer meist in Zdislawitsch. Klein war noch immer der Kreis, der sie als Dichterin kannte. Die Ebner war schon 45 Jahre alt, also schon eine vollkommen abgeschlossene Persönlichkeit, als sie zaghaft ihre erste Novellensammlung veröffentlichte. Von 1875 bis 1880 ging es der Erzählerin noch schlechter als vorher der Dramatikerin. Erst die Aphorismen und Lotti die Uhrmacherin 1881 brachen den Bann.

Ihr Leben war gleichmäßig verstrichen. Im Jahre 1874 trat Baron Ebner als östreichischer Feldmarschalleutnant in Ruhestand. Er unternahm, indessen die Gattin daheimblieb, große Reisen. Als ihr edler Gatte 1898 gestorben war, unternahm die Siebzigjährige die ihr Lebelang ersehnte Reise nach Rom, lebte dort einige Zeit, kehrte dann aber, ihren Lebensbedingungen treu, in die Heimat zurück. In die Zeit zwischen 1880 und 1890 fällt das rasche Wachsen ihres Ruhms. Arbeit war ihr Bedürfnis. Sie, die Kinderlose, erzog die Kinder ihres Bruders mit der vollen Liebe ihres Herzens. Die Feinheit, Pünktlichkeit und Gelassenheit ihres Wesens spiegelte sich in einem kleinen Zuge wieder, in der Sorgfalt, mit der sie ihre Uhrensammlung erweiterte und in Stand hielt. Sie hatte sich schon in jungen Jahren zu einer Meisterin des Uhrmacherhandwerks ausgebildet. So gut und so regelmäßig wie das Tagewerk ihrer Uhren verlief auch ihr Leben. An ihren Bruder Grafen Dubsky, der östreichischer Botschafter in Madrid war, schrieb sie täglich und bei aller Stille und Abseitigkeit stand sie mit dem Leben in ununterbrochener Beziehung. Allverehrt und geliebt — eine gute hochherzige Frau, ein starker Mensch, ein auf geradem, eigenem Boden stehendes Talent — erlebte Marie Ebner ein frisches, schönes, mild verklärtes Greisenalter. 1916 starb Marie v. Ebner, 86jährig. Sie liegt in Zdislawitsch begraben.

Dramatische Anfänge 1859 bis 1880: Maria Stuart in Schottland 1859; Maria Roland (Trauerspiel) 1860; Dr. Ritter (Einakter) 1869; Das Waldfräulein (Lustspiel) 1873; Untröstlich (Einakter) 1874; Das Geständnis; Die Schauspielerin; Die Veilchen (moderne Stücke) 1878. Spätere Einakter: Ohne Liebe, Am Ende 1891.

Größere Erzählungen: Bozena, Geschichte einer Magd 1876. Das Gemeindekind 1887. Unsühnbar 1890. Glaubenslos? 1893.

Sammlungen von kleineren Geschichten: Erzählungen 1875. Neue Erzählungen 1881. Dorf- und Schloßgeschichten 1883. Neue Dorf- und Schloßgeschichten 1885. Aus Spätherbsttagen 1901. — Einzelne Erzählungen: Lotti die Uhrmacherin, Nach dem Tode, Die Freiherrn von Gemperlein, Krambambuli, Der Muff, Die Kapitalistinnen, Komteß Muschi, Die Totenwacht, Verschollen.

Aphorismen 1880. — Parabeln, Märchen und Gedichte 1892. — Zeitloses Tagebuch 1916.

Lebensgeschichtliches: Schattenleben. — Meine Kinderjahre 1906. — Erinnerungen an Grillparzer 1916. — Briefwechsel mit Luise von François 1906.

„Es gibt kein Pförtchen, das zu schriftstellerischem Ruhme führen kann, an das ich nicht gepocht hätte." In hellem Überschwang glaubte Marie von Ebner zu dramatischem Schaffen berufen zu sein. Ihr Ehrgeiz ging dahin, der deutsche

Shakespeare des 19. Jahrhunderts zu werden. Sie schrieb eine große Reihe von Dramen, die sie später selbst von der Aufnahme in die gesammelten Werke ausschloß. Die historischen Stücke weisen eine Reihe poetischer Vorzüge auf, und wenn sie auch kein Anrecht auf die höchste Anerkennung besaßen, so verdienten sie doch die Gleichgültigkeit nicht, die ihnen wie so vielen andern edlen Werken der Zeit von der Mitwelt entgegengebracht wurde. Die modernen Schauspiele der Ebner ähnelten bereits in Stoff und Ausführung ihren spätern Novellen. Nach 1874 wendete sich die Dichterin entschlossen der Erzählung zu, wo sich ihre dichterischen Eigenschaften entfalten konnten, denn von einer Entfaltung, nicht von einer Entwicklung ist in ihrem Schaffen nunmehr die Rede; ihr Wesen war abgeschlossen; ihre Welt- und Kunstanschauung änderten sich nicht. Wie die Ebner vorher nur Dramatikerin war, so hielt sie sich später der Bühne fast völlig fern und wendete sich selbst der Lyrik nur selten zu.

Ihre Weltanschauung war naturgemäß durch Abstammung und Umgebung bestimmt. Sie kannte die adligen Damen und Herren ihrer Heimat aufs genaueste, „sie hatte den gleichen Ton in der Kehle"; darum war sie der beste Schilderer der stolzen, geistig nicht immer sehr regsamen östreichischen und mährischen Aristokratie. Aber wie man das, was man wirklich besitzt, mit andern Augen ansieht als das, was man bloß erstrebt, so ist auch die Darstellung des Adels bei der Ebner ohne den Luxus der Farben, den bürgerliche Schilderer der Adelskreise gerne aufbieten; zu einer unkünstlerischen Ausmalung aristokratischer Lebensformen ließ es schon ihre soziale Gesinnung nicht kommen. Marie Ebner hatte für den Sozialismus in politischer Hinsicht zwar kein Verständnis, dafür aber ruht bei ihr alles auf sittlichem Grund. So besitzt sie einerseits den scharfen, wenn auch niemals lieblosen Blick für alle großen und kleinen Schwächen ihres Standes, und anderseits das warme Verständnis einer edlen Frauennatur für die schwer leidenden, gedrückten, früh verblühten Existenzen der mittleren und unteren Klassen der Gesellschaft. Mit Feinheit und Takt richtete sie die Schwächen des Adels in ihren Schloßgeschichten; mit voller Sachlichkeit, die auf eigene Beobachtung gestützt war, erfaßte sie in den Dorfgeschichten das Elend der kaum vom adligen Arbeitsdienst befreiten Bauern ihrer mährischen Heimat. „In früheren Zeiten konnte einer ruhig vor seinem vollen Teller sitzen und sichs schmecken lassen, ohne sich darum zu kümmern, daß der Teller seines Nachbars leer war. Das geht jetzt nicht mehr, außer bei einem völlig Blinden. Allen übrigen wird der leere Teller des Nachbars den Appetit verderben, den Braven aus Rechtsgefühl, den Feigen aus Angst. Darum sorge dafür, wenn Du Deinen Teller füllst, daß es in Deiner Nachbarschaft so wenig wie möglich leere gibt." Dies ihr soziales Gefühl äußert sie ganz schlicht. Die Ebner war erfüllt vom Glauben an die Kraft des Guten im Menschen. „An das Gute im Menschen glauben nur die, die es üben. Der Glaube an das Gute ist es, der lebendig macht, und im Zeichen dieses Glaubens werde ich immerdar kämpfen." Am liebsten schildert die Ebner die allmähliche Erziehung eines edel veranlagten Menschen zum Guten. Solche Entwicklung zeigen besonders die drei großen Erzählungen der Dichterin: Das Gemeindekind (eine mährische Dorfgeschichte), Unsühnbar (eine Schloßgeschichte) und Glaubenslos (eine Priestergeschichte).

Ein Frauenherz, ein Mutterherz und darüber ein Männerschädel: das ist wohl die anschaulichste Charakteristik der Ebner. Der beliebten Überschätzung gegenüber muß man sagen: zu den führenden Persönlichkeiten der vierten Generation gehört Marie von Ebner wohl, zu den führenden Geistern der Weltliteratur aber nicht. An Kraft und Urwüchsigkeit steht sie hinter Anzengruber, an Kunst hinter Meyer, an Persönlichkeit und Reichtum der Gestalten hinter Rosegger, an Feinheit hinter Saar zurück. Ihre Dorf- und Schloßgeschichten sind keineswegs unumschränkt als Meisterleistungen zu bezeichnen. Erst in den großen Erzählungen zeigt sie ihre edle reife Kunst. Zu lernen ermüdete sie nicht. „Ich lerne Gottfried Keller kennen", schreibt sie 1875. „Welch ein Meister! Marie Ebner, lerne, lerne, lerne!"

Zu ragenden Höhen ist sie nie gekommen. Von Shakespeare, Schiller, Grillparzer, Halm und Bauernfeld war sie in ihren der Öffentlichkeit so gut wie vorenthaltenen dramatischen Werken ausgegangen. Turgenjeff regte sie zuerst zu größeren Erzählungen an; Keller und Stifter sind ihr auf erzählendem Gebiet am nächsten verwandt. Der innere Trieb ihres Schaffens war so stark, wie bei Keller, Storm und Heyse; ihre Darstellung war jedoch stets gedämpft, eine milde Objektivität umfloß ihr Gebilde. Zu letzten tragischen Wirkungen konnte sie sich nicht erheben: sie umschrieb und verschnörkelte lieber das Tragische (z. B. in der Geschichte: Er laßt die Hand küssen), nur um mit ästhetischer Freiheit völlig über dem Stoff zu stehen. Das künstlerische Wesen der Ebner ist durchaus schlicht und innig. Sie verließ nie die Grenzen der Weiblichkeit und dennoch ist sie ohne die Schwächen der Weiblichkeit. Eigentliche Liebesgeschichten bringt sie nicht. „Ich halte die Liebe für das grausamste aller Mittel, die die zürnende Gottheit erfunden hat, um ihre Geschöpfe heimzusuchen." Ihre Geschichten sind ohne Großartigkeit, und die Künstlerin wußte das wohl: „Erschüttern will ich nicht, bewegen, erheitern auch ein wenig." Was sie auch schuf, das bildete sie mit größter Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt durch. Die Feinheit ihrer Seelenschilderung wächst aus der lautersten Liebe zur Wahrheit; es fehlt jede Spur von Empfindsamkeit, jeder Zug von Gemachtem, alles Zerrissene und Nervöse. Sie selbst fordert von andern und von sich selbst Klarheit und Wahrheit als erste künstlerische Eigenschaften. Dies beweisen ihre Werke.

Bozena ist die Geschichte einer Magd im Mährischen. Die Magd sühnt aus eignem Antrieb einen Fehltritt, den sie begangen hat, und als ihre Buße völlig gelungen scheint, scheut sie sich nicht, öffentlich zu bekennen, was sie zu ihrer bewunderten Opferbereitschaft getrieben hat.

Das Gemeindekind ist die Geschichte eines ländlichen Geschwisterpaares. Pavel und Milada sind die Kinder eines Raubmörders und einer unschuldig zum Zuchthaus verurteilten Mutter. Den armen Pavel stößt man in die Versuchung und das Elend des Lebens hinab. Aber männlich ringt er gegen Laster und Mißhandlung, indessen Milada in Klostermauern früh den Frieden findet. Allen Lockungen und Demütigungen zum Trotz entdeckt Pavel in sich den eignen Wert und wächst dadurch zu einem tüchtigen Mann heran. Der Sohn des Raubmörders nimmt die Mutter, deren Unschuld er erkennt, in sein Haus auf.

Unsühnbar ist die Herzensgeschichte einer vornehmen Frau, die ohne Liebe einem edlen und guten Mann, dem Grafen Dornach, die Hand gereicht hat; in einer schwachen Stunde erliegt die Gräfin Maria Dornach dem Werben dessen, den sie zuerst geliebt hat, des Fürsten Tessin. Ehe Maria ihrem Gatten gegenüber ihr Gewissen erleichtern kann, verunglücken ihr erstgeborener Sohn und ihr Gatte. Der heimlich empfangene Sohn Tessins würde bei dieser Lage der Dinge

voraussichtlich Erbe der Grafen Dornach werden. Da legt Maria, nur durch ihr Gewissen veranlaßt, ein befreiendes Geständnis ab. Der Frevel an der Liebe, den sie begangen hat, ist ihrer sittlichen Empfindung nach unsühnbar. Ein früher Tod bricht ihre zarte Hülle.

Glaubenslos. Zwei edle Priester, ein alter und ein junger, und zwei edle Frauencharaktere, Mutter und Tochter, stehen leidüberwindend einer Welt von Roheit gegenüber. „Was will ich mit dieser Arbeit? Möglichst einfach die Lebensgeschichte eines Menschen erzählen, dessen Geschicke mir besonderes Interesse eingeflößt haben. Ich habe die Anregung, ein Buch zu schreiben, nie durch ein Buch, sondern immer durch einen Menschen empfangen."

Alle diese Romane und Novellen und die Mehrzahl der kleineren Geschichten spielen in Östreich. Marie Ebner war in Schloß und Dorf des Berg- und Hügellands von Östreich so völlig zu Hause, wie Peter Rosegger im Alpendorf des Berglandes der grünen Steiermark. Für eine große Dichterin hielt sich Marie von Ebner nicht. „Mein Herz ist von Glück und Dank erfüllt, gelingt es mir, eine lesbare Geschichte zu schreiben." Ihre Vorzüge entfalten sich in den kleinen Erzählungen. Da wechselt glücklicher, sonniger Humor mit Zügen tiefsten Ernstes.

Zwei ewig miteinander hadernde Brüder, sonderbare, aber edle Naturen, verlieben sich schließlich in ein und dieselbe Dame, die sie alle beide nicht haben können. (Die Freiherrn von Gemperlein.) Ein treuer Hund gerät in einen Konflikt der Pflichten zwischen seinem früheren und seinem jetzigen Herrn, die sich mit gespanntem Gewehr als Wilddieb und Förster im Wald gegenüberstehen und geht an diesem Zwiespalt zu Grunde. (Krambambuli.) Eine junge, früh verstorbene Frau wird erst nach ihrem Tode von ihrem Gatten in ihrem vollen Wert erkannt und geliebt. (Nach dem Tode.) Eine kleine Sportgräfin, rand- und bandlos, doch ein guter Kamerad, muß sehen, daß ein Mann, den sie allmählich lieben lernt, sich einer andern zuwendet; sie macht schließlich bei dieser die Freiwerberin für ihn. (Komtesse Muschi.) Eine absonderliche Mädchennatur, die einmal in der Wahl des Gatten fehlgegriffen, wird noch glücklich, als sie in die Hand eines rechten Mannes kommt. (Die Unverstandene auf dem Dorfe, eine Art Heiterettei.) Einem Mädchen aus dem dienenden Bauernvolk nimmt ein hochgeborener Magnat, was sie ihm weigern will. Der Erstgeborene ist der uneheliche, nachträglich legitimierte Sohn der Magd (Der Erstgeborene). Eine edle fromme Mädchenseele wird von ihrem Plan, ins Kloster zu gehen, abgebracht, als ihr ein in der Fremde verstorbener Freidenker sein schutzloses Kind zur Obhut anvertraut. (Ihr Beruf.) Eine zarte bleiche Mädchenblüte, die man für eine Todeskandidatin hält und deshalb verhätschelt, wächst still und vergnüglich heran und entfaltet sich zu einer frischen rosigen Mädchenblüte (Die arme Kleine).

In diesen und anderen Erzählungen ist alles plastisch, lebenswahr und lebenswarm. Die Werke nach 1900 sind wesentlich schwächer. Eine Ausnahme bilden Meine Kinderjahre, die Erinnerungen an Grillparzer und das Zeitlose Tagebuch. Als Lyrikerin trat die Ebner nur selten hervor. Den Schatz ihrer Lebenserfahrungen, der nicht in die erzählenden Werke überging, legte sie in Aphorismen nieder, in Sprüchen voll dauernder Weisheit, reich an Gemüt und Geist, in ungewollt entstandenen Blüten feinster Bildung. Die Aphorismen enthalten die Ethik und Ästhetik der Ebner. „Die gedankenklarste Frau, die je in Deutschland geschrieben hat", nannte sie Luise von François. Eine kleine Auswahl künstlerischer Aussprüche runde das Bild der Dichterin ab:

Künstler, was Du nicht schaffen mußt, das darfst Du nicht schaffen wollen. — Nichts ist weniger verheißend als Frühreife; die junge Distel sieht einem Baume viel ähnlicher als eine junge Eiche. — Der alte Satz: Aller Anfang ist schwer, gilt nur für Fertigkeiten; in der Kunst ist nichts schwerer als Beenden und bedeutet zugleich Vollenden. — Jeder Dichter und alle ehrlichen Dilettanten schreiben mit ihrem Herzblute; aber wie diese Flüssigkeit be-

schaffen ist, darauf kommt es an. — „Ich habe Talent, und ich weiß es." „Und dann, was weiter? Pferde, Hunde, Ferkel haben Talent. Talent, mein Lieber, ist viel und nichts. Was Du daraus machst, und was dieses „Du" für ein Ding ist, darauf kommt's an." — Die Kunst ist im Niedergang begriffen, die sich von der Darstellung der Leidenschaft zu der des Lasters wendet. — Die allerstillste Liebe ist die Liebe zum Guten.

Selbständige Dichter ohne führende Bedeutung

Wilhelm Raabe

Wäre Wilhelm Raabe ein Menschenalter früher, etwa in der Zeit der Biedermeierromantik, auf die Welt gekommen, dann wäre wohl seine Stellung als die eines der besten deutschen Humoristen unangefochten geblieben. Raabe sucht in der Darstellung mit Vorliebe das Kleine. In der Chronik der Sperlingsgasse erzählt uns der alte Rat Wachholder, gegenüber von seiner Studentenwohnung habe oft eine kleine hübsche Putzmacherin am Fenster gesessen, die er gerne deutlich gesehen hätte, was ihm aus Kurzsichtigkeit und aus Mangel an einer Brille unmöglich gewesen, — da habe er plötzlich eine Blase in seiner Fensterscheibe entdeckt und durch sie nun die niedliche Nachbarin in der Verkleinerung klar zu erkennen vermocht, — und er habe mit Freude gelernt, wie die Welt sich, im Geiste, in einen Punkt zurückziehen könne. Solche Blase im Glas ist nicht bloß Raabes Sperlingsgasse, sondern Raabes Kunst zu erzählen im ganzen.

Als Sohn eines Justizamtmanns wurde Wilhelm Raabe 1831 in Escherhausen im Herzogtum Braunschweig geboren. Das kleine Landstädtchen, heute kaum 2000 Einwohner zählend, hat weder Mauern noch Türme noch sonst eine Merkwürdigkeit. In Wald und Wiese mit seinen behaglichen Häusern eingebettet, liegt es weltverloren in einem Winkel der Weserberge. Mit Wilhelm Raabe wuchs sein Bruder Heinrich, der später Jurist wurde, heran. Raabe zeigte in der Jugend ein nicht unbedeutendes zeichnerisches Talent. Er besuchte zuerst die Schule in Stadtoldendorf; 1840 kam er in die Klosterschule von Amelungsborn bei Holzminden. Im Elternhaus hatte er schon als zehn- bis elfjähriger Junge von Eugen Sue Die Geheimnisse von Paris und den Ewigen Juden gelesen, später die Werke von Scott, Hauff und Amadeus Hoffmann. Mit 19 Jahren, ohne die Schule beendet zu haben, trat er als Lehrling in die Creutzsche Buchhandlung in Magdeburg ein. Die Bedeutung der vier Lehrjahre liegt darin, daß er seinen Lesehunger voll befriedigen konnte. Speziell beschäftigte er sich damals mit Thackeray und anderen englischen Humoristen. Was er in Magdeburg wahl- und systemlos in sich aufgenommen hatte, das verarbeitete er in Berlin. 1854 ging er dorthin, um Philosophie, Geschichte und Literatur zu studieren. Er bezog in der Spreegasse eine kleine Wohnung. Raabe war ein stiller, in seine Innenwelt gekehrter Student. Literarisch hatte er sich bisher weder in Vers noch Prosa versucht. Im ersten Schneefall Winter 1854 begann er im warmen Kolleg seine Chronik der Sperlingsgasse zu schreiben. 1857 erschien unter dem Verfassernamen Corvinus sein erstes Buch. 1856 kehrte er zu seiner Mutter nach Wolfenbüttel heim, um weiter zu schaffen. Der Vater war inzwischen gestorben. Die Wolfenbüttler Tage, die nun folgten, waren Tage des Glücks. Als man ihn später fragte, ob er in Wolfenbüttel zufrieden sei, erwiderte er: „Die Welt und das Leben kommen mir auch von Wolfenbüttel aus gesehen so reich vor, daß ich oft im geheimen die Kürze des Erdendaseins bedaure." 1859 machte Raabe seine erste größere Reise, die ihn über Leipzig und Dresden nach Wien, München, Stuttgart und an den Rhein führte. 1862 heiratete Raabe eine Braunschweigerin Berta Leiste und zog mit ihr nach Stuttgart, das damals ein Mittelpunkt literarischen Lebens war. Während der acht Stuttgarter Jahre entstanden fünf größere Werke (Leute aus dem Walde, Der Hungerpastor, Abu Telfan, Schüdderump, Dräumling) und dreizehn Erzählungen, darunter einige seiner schönsten wie Holunder-

blüte, Else von der Tanne, Die Gänse von Bützow, Des Reiches Krone. Es war seine glücklichste Zeit, die Zeit des Aufstieges zur Höhe seiner Kunst. Im Kriegsjahr 1870 kehrte Raabe nach Braunschweig zurück, wo er fortan 40 Jahre lang, von einem kleinen Freundeskreis umgeben, mit seiner Frau und zwei Töchtern ein still bescheidenes Leben, fern von allem Weltlärm, führte. Für Fremde war er wenig zugänglich, auch in der Weinstube, im Kreis der Kleiderseller, meist schweigsam. Nur die Chronik der Sperlingsgasse, Der Hungerpastor und Horacker errangen einen größeren Erfolg. Es gab damals nur wenige, die Raabes Stoffe mit der Liebe begleiteten, die gerade dieser Dichter verlangt. Erst nach 1890 wuchs wenigstens in literarischen Kreisen seine Beliebtheit. Schon 1901 betrachtete er sich als Schriftsteller a. D. An seinem 75. Geburtstag huldigte ihm die literarische Welt. 1910 starb er, fast achtzigjährig, in Braunschweig. Nach seinem Tode erschien sein Roman Altershausen. 1911 wurde ein Raabebund und eine Raabegesellschaft zur Pflege seiner Dichtung und Weltanschauung gegründet. Auf dem großen Sohl bei Eschershausen steht ein Denkmal.

Größere Erzählungen modernen Inhalts: Die Chronik der Sperlingsgasse 1857. Die Leute aus dem Walde 1863. Der Hungerpastor 1864. Abu Telfan 1867. Der Schüdderump 1869. Alte Nester 1879.

Größere Erzählungen geschichtlichen Inhalts: Der heilige Born 1861. Unseres Herrgotts Kanzlei 1862. Das Odfeld 1888.

Nachgelassenes Romanbruchstück: Altershausen, geschrieben 1899 bis 1901, erschienen 1911.

Kleinere ernste Erzählungen: Die alte Universität. Holunderblüte. Frau Salome. Die Akten des Vogelsangs.

Kleinere heitere Erzählungen: Die Gänse von Bützow. Der Dräumling. Horacker. Stopfkuchen.

Kleinere geschichtliche Erzählungen: Else v. d. Tanne, Die schwarze Galere. Das letzte Recht. Der Marsch nach Hause. Des Reiches Krone.

Die Sammlungen, aus denen vorstehende Novellen, Erzählungen und Skizzen stammen, führen den Titel: Halb Mär, halb Mehr 1859, Verworrenes Leben 1862, Der Regenbogen 1863 bis 1866, Ferne Stimmen 1865, Deutscher Mondschein 1873, Krähenfelder Geschichten 1878.

Raabenweisheit, Sprüche und Sentenzen aus Raabes Werken, herausgegeben von Hans von Wolzogen 1901.

Raabe ist fast ausschließlich Prosaerzähler, nur selten fügt er Gedichte in die Erzählungen ein. Einer unserer tiefsten Dichter, verbindet er Reichtum an Gedanken mit der Reinheit der Gesinnung und dem Adel eines warmfühlenden Herzens. Raabe ist wie Keller der Dichter des Individualismus, ein Dichter ohne alle herkömmliche Schablone, der doch wieder allgemein menschlich wirkt und bei dem jedes Werk den Stempel der Urheberschaft unverkennbar trägt. Diese Eigenart der Raabeschen Dichtungen ist ungewollt; sie stammt aus einer tiefen, reichen Innerlichkeit, einer ernsten und bedeutenden Lebensauffassung und einer echten Menschlichkeit. Wohl betont er stark das Erdenleid in seinen Dichtungen, besonders in der Romantrilogie aus den sechziger Jahren, deren einzelne Teile: Hungerpastor, Abu Telfan und Schüdderump zwar nicht dem Stoff, wohl aber der Idee nach zusammen gehören; aber selbst in diesen seinen düstersten Schöpfungen ist Raabe kein Pessimist. In allen seinen Werken klingt die schöne Losung der Leute aus dem Walde wider: „Gib acht auf die Gassen, aber blick' auf zu den Sternen!" Das hervorstechendste Merkmal von Raabes Poesie ist die unendliche Liebe, mit der er an allen Personen, Städten, Landschaften und Gegenständen hängt, die in seinen Werken vorkommen. Diese Liebe geht auch auf die Leser seiner Schriften über. Man ist wie umhüllt von Liebe und Subjektivität. Darin ruht seine Wirkung als Humorist. „O es ist wahrlich eine Welt, um darin Hunger zu empfinden, Hunger nach der Unschuld, nach der Treue, der Sanftmut, der

Liebe." „Eine Blume, die sich erschließt, macht keinen Lärm dabei; auch das, was man von der Aloe in dieser Beziehung behauptet, halte ich für eine Fabel. Auf leisen Sohlen wandeln die Schönheit, das wahre Glück und das echte Heldentum." Oder in einem anderen Werk: „Tröste dich, Anna, es kommt in der Welt nichts um, auch nicht e i n e Träne, auch nicht e i n Blutstropfen!"

Wilhelm Raabe ist der edelste Humorist seiner Generation. Allzu oft hat man ihn als Jünger Jean Pauls bezeichnet. In der Hauptsache führt das irre. Wohl hat dieser Poet stark auf Raabe gewirkt. Aber von Jean Paul unterscheidet sich Raabe durch die Weltanschauung. Jean Paul ist der Dichter der aufs höchste gespannten Empfindsamkeit, die alle Gestalten bloß mit den Zehen die Erde berühren läßt; Raabe ist Realist, dem es um das Leben und die Wirklichkeit ernst ist. Jean Paul ist ohne alle künstlerische Form, Raabe ist form- und maßvoller. Diejenigen Dichter, die Raabe in seinem Realismus bestärkt haben, sind Goethe und Dickens.

E i n e E n t w i c k l u n g R a a b e s, obschon man sie geleugnet hat, ist nicht zu verkennen. Die erste Periode reicht von 1854 bis 1870. Das erste Werk Die Chronik der Sperlingsgasse ist keineswegs, wie man oft meint, Raabes bestes Buch; es fehlt ihm die Freiheit der Darstellung, die Gedankenfülle späterer Dichtungen. Raabe hat an die romantische Art zu erzählen angeknüpft. Man erkennt seine Herkunft aus der Zeit der Biedermeierromantik. Er wirft dem Leser seine Menschen und ihre Schicksale förmlich vor die Füße, so daß dieser darüber stolpert und mit in den Strudel gerissen wird. Er redet gar oft den Leser wie seine Helden an, er packt sie bei der Schulter und läßt sie nicht los, bis er über Weltlauf und Schicksal alles gesagt hat. Von objektiver Darstellung ist vielleicht kein Epiker so weit entfernt wie er. In der Chronik der Sperlingsgasse kriecht der 23jährige Dichter in die Gestalt eines alten würdigen Erzählers. Nicht Liebe, nicht Freude oder Schmerz, sondern stille Weltbetrachtung haben Raabe zum Schaffen gebracht. Von der Sperlingsgasse strahlen die nächsten Werke aus (Ein Frühling; Der heilige Born; Unseres Herrgotts Kanzlei; Verworrenes Leben; Der Regenbogen). Die Leute aus dem Walde 1863 gehen sodann über die Chronik hinaus. Dies Buch ist nicht so humoristisch wie die Chronik, aber es hebt die Idee von der Gasse und den Sternen, Raabes führende Idee, stark heraus. Dies Werk wurde nicht so gut aufgenommen wie die Chronik. Nun reift des Dichters Kraft in der Arbeit an der Romantrilogie: Hungerpastor, Abu Telfan, Schüdderump. Künstlerisch verbunden sind die drei Werke nicht. Es fehlt im Hungerpastor die Beziehung auf Abu Telfan, in Abu Telfan die Beziehung auf den Schüdderump. Dieser Roman zeigt einen deutlichen Wandel der Weltanschauung. Ursprünglich war Raabes Weltanschauung die der Klassiker gewesen; jetzt war er unter den überwältigenden Einfluß der Schopenhauerschen Schriften geraten. Eingefleischter Pessimist ist Raabe nicht. Stets gewährt er dem Leid des Lebens einen großen Raum, aber fast nie schildert er die Bosheit und Schlechtigkeit der Menschen.

Nach dem Schüdderump nimmt die Kraft des Dichters ab. Raabe hörte es zwar nicht gern, daß man immer nur auf seine älteren Werke bis 1870 Bezug nahm, aber abgesehen von Horacker, Frau Salome, Dräumling und Stopfkuchen ist er nicht über die älteren Schriften hinausgekommen.

In der zweiten Periode nach 1870 ringt sich Raabe von Schopenhauer los; er entwächst dem Einfluß Jean Pauls, wird gedankenreicher, allerdings auch vielfach weitschweifiger und absonderlicher. Die Helden sind energischer; die Beziehung auf die Zeit ist kräftiger, so auf die Gründerperiode und das Preußentum.

Größere Erzählungen

Die Chronik der Sperlingsgasse, das Erstlingswerk Raabes, erzählt von einem verborgenen Winkel in der Großstadt (der Spreegasse in Berlin, wo Raabe wohnte). Der Erzähler ist ein alter würdiger Herr, Johannes Wachholder. In ihm verbirgt sich, was für Raabe so unendlich charakteristisch ist, der 23jährige Dichter selbst. Am 15. November 1854 beginnt die Chronik. Bunt, wie es sich eben trifft, werden Gegenwart und Vergangenheit durcheinander gemischt. Das ganze Menschenleben zieht im Werden und Vergehen der Geschlechter von der Kindheit, der Schulzeit, der Liebe, der Arbeit, der Freude bis zur Trauer um die Toten an uns vorüber. Wir sehen Vertreter aller Stände vor uns. Darunter wunderliche Käuze. Mit Meisterschaft hat sie der junge Dichter beobachtet. In der Person des Erzählers schmelzen die bald rührenden, bald heiteren Bilder zusammen. Durch Schmerz zum Glück ist das Weltgesetz der Liebe und Ewigkeit.

Die Leute aus dem Walde sind dasjenige Werk Raabes, das die Weltanschauung des Dichters am unmittelbarsten erkennen läßt. „Gib acht auf die Gassen", rät der Polizeischreiber Fiebiger seinem Schützling, dem verwahrlosten Robert Wolf, den er im Gewirr der Großstadt aufgreift, und den er zu edlem Menschentum heranbilden will. Bei diesem Erzieherwerk hilft ihm sein Freund, der Sternseher Ulex auf dem Nicolaiturm, der die Mahnung hinzufügt „Blick' auf zu den Sternen", d. h. lerne die ewigen idealen Kräfte in das Leben hineintragen. Realismus, Weltkenntnis, Humor sind die Gaben des Menschen der „Gasse"; Liebe, Freundschaft, Glaube, Geduld, Barmherzigkeit, Mut, Demut, Ehre sind die „Sterne" des sittlichen Menschen. So wird das Herz Roberts mit hohen Gedanken erfüllt, so besteht er alle Stürme und indem er auf die Gassen achtet und zu den Sternen aufschaut, erringt er das Glück des Lebens und der Liebe. Und da, wo die Sterne nicht ausreichen, um zum Ziele zu führen, geben sie doch die Kraft, das Leid zu tragen.

Der Hungerpastor erzählt die Lebensgeschichte von zwei Jünglingen bis zur Mannesreife. Zwei grundverschiedene Arten von „Hunger" treten uns entgegen: der Hunger nach Liebe, Arbeit und wahrer Herzensbildung, also nach dem Idealen, und der Hunger nach Reichtum, Macht, Genuß, kurz nach dem Materiellen. Hans Unwirrsch ist der Sohn eines Schuhmachers, der vor seiner gläsernen Kugel über das Menschendasein sinnt, der Mensch mit der Sehnsucht nach dem Unendlichen; dieser Hunger treibt ihn von der Mutter fort zum Studium und geleitet ihn endlich zur Hungerpfarre in Grunzenow an der Ostsee, wo er aber gleichwohl an der Seite seines Fränzchens ein Glück findet, bedingt durch Arbeit und Liebe. Ein durchaus anderer Hunger treibt seinen Schulgenossen, Moses Freudenstein, der nicht nach der Bildung strebt, die das Herz veredelt, sondern nach dem Wissen als einem Mittel zu Geld, Macht und Genuß. Moses Freudenstein wird durch gemeine Selbstsucht ein Schurke, der ein scheinbar glänzendes, aber freudloses Ziel erreicht, und sein und anderer Lebensglück zerstört. So baut der Hunger nach dem Idealen das Glück, aber der Hunger nach dem Materiellen führt den Menschen zum Abgrund. Hans Unwirrsch soll seine Waffen, die er im Lebenskampf geführt, weiter geben.

Abu Telfan. Ein Forschungsreisender kehrt nach zehnjähriger Gefangenschaft aus dem Negerland am Mondgebirge wieder in die Heimat zurück. Hier aber findet er vieles, das nicht gut ist und er erkennt, daß er nur aus einer Knechtschaft in die andere geraten ist. Darum zurück in das Land der mondbeglänzten Träume oder in die Stille eines kleinen Reiches, wo kein Tosen der Welt den Frieden der wenigen Edlen stört.

Der Schüdderump. In das Siechenhaus zu Krodebeck wird zu der einzigen alten Bewohnerin eine Sterbende gebracht, die Tochter des früheren Dorfbarbiers, die schöne Marie Häusler. Sie hinterläßt eine kleine Tochter Antonie Häusler, die in der Obhut der alten Pflegemutter und der Fürsorge einer Edelfrau zum herrlichsten Menschengebilde heranreift. Aber ihr reichgewordener, geadelter Großvater holt sie weg nach Wien, wo sie in unwürdiger Umgebung dahin-

welkt und krank wird. Zu spät bietet ihr ein Jugendfreund aus Krodebeck seine Hand, sie schlägt die Werbung aus, verlobt sich auf Wunsch ihres Großvaters mit einem seiner Gesinnungsgenossen und stirbt in den Armen eines alten Edelmannes, der sie versteht und ihr an Adel der Seele gleicht. Der Schüdderump, der Totenwagen des Mittelalters, ist mit der Pest verschwunden, aber es gibt auch heute noch einen Schüdderump des Lebens für die von geistigen Seuchen Dahingerafften. Der schwarze Totenwagen dröhnt durchs Leben, er rollt an uns allen vorbei, damit die Hoffnung, die Sehnsucht, die Liebe, die Träume der Menschen hineingeworfen werden und die Last in die große, kalte Grube hinabrutscht.

Kleinere Erzählungen

Unseres Herrgotts Kanzlei hieß die Stadt Magdeburg in alter Zeit, weil sie um 1550 die feste Zuflucht der Gedankenfreiheit und der reinen lutherischen Lehre war. Die Erzählung ist eine Verklärung des Protestantismus und des kraftvollen deutschen Bürgertums der Reformationszeit.

Des Reiches Krone spielt im 15. Jahrhundert zur Hussitenzeit. Der Junker Michel Groland in Nürnberg ist der Jungfrau Mechtilde Grossin zugetan. Auf ihr Geheiß zieht Michel Groland mit aus, die Kleinodien des Deutschen Reiches, das höchste Heiligtum der Nation, vor den Hussiten zu schützen. Er hilft die Krone retten, wird aber vom Aussatz ergriffen und fürchterlich entstellt. Er kehrt unerkannt nach Nürnberg zurück, um im Hause der Sondersiechen Zuflucht zu suchen. Zwei Jahre hat Mechtilde auf ihn gewartet; er will sein Elend allein tragen. Aber bei einem Fest erkennt Mechtilde den früheren Geliebten, ihre Treue zeigt sich in vollem Glanze, sie entsagt der Welt und wird der Sondersiechen Mutter. Nicht die goldene Krone, sondern Liebe und Treue sind des deutschen Volkes höchste Krone.

Horacker heißt ein jugendlicher Tunichtgut. Er ist in den Wald geflohen und die Leute erzählen sich von ihm die furchtbarsten Räubergeschichten. Der alte Pastor im Dorfe Gansenwinkel, Christian Winkler, der alte Konrektor Eckerbusch und der Zeichenlehrer Windwebel fangen den „Räuber" auf gütliche Art und der Konrektor dämmt den Zorn der Leute durch die Art, wie er die Geschichte des Horackers erzählt.

Zu voller Größe erhebt sich Raabe wieder in seinem letzten Werk Altershausen. Wie er sich in seinem ersten Buch in die Rolle des Alters nur hineinträumte, so träumt sich der Greis in seinem letzten Buch in die Jugend zurück. Das ist der Schluß und die Krönung des Werkes. Absichtlich ist Altershausen Bruchstück geblieben.

Altershausen. Der wirkliche Geheime Rat Professor Friedrich Feyerabend, ein weltberühmter Mediziner, faßt am Morgen nach der Feier seines 70. Geburtstages den Entschluß, wieder einmal sein Heimatstädtchen Altershausen und seinen Jugendfreund Ludchen Bock aufzusuchen. Er reist nach Altershausen; ein greiser idiotischer Dienstmann trägt ihm den Koffer zum Ratskeller, es ist Ludchen Bock. Feyerabend findet im Äußern des Städtchens nichts verändert, die Mägde am Brunnen, die Kinder beim Spiel; er wandert im Mondschein durch die Straßen, hält Zwiesprache mit dem Nachtwächter und dem Barbier und findet am Altershausener Röhrbrunnen, am Maienborn, ein Altmütterchen, Minchen Ahrens, seine Jugendgespielin, er lüftet ihr gegenüber sein Inkognito und wie Minchen Ahrens weiter ausholt, die Geschichte ihrer Jugend zu erzählen, bricht das Buch ab.

Den Dichter alter Nester und sonderbarer Käuze hat man Raabe manchmal genannt, doch trifft diese Bezeichnung nicht ganz zu. In einzelnen Erzählungen führt er uns, den Straßenlärm und alles Tagfällige meidend, auch in die Großstadt. Mit Vorliebe verlegt Raabe allerdings die Handlungen in alte verfallene Städtchen, in Dörfer, in stille behagliche Gegenden. Auf ihre Schilderungen legt er das größte Gewicht, er malt die alten Nester so anschaulich, daß sie einem lieb und vertraut werden, ohne daß die Schilderung dabei Selbstzweck wird; Raabe versteht die

Örtlichkeit stets aufs innigste mit dem Fühlen und Wesen der Personen zu verweben. Raabe ist der Poet der stillen Begebenheiten. Er besitzt wie Jean Paul, Dickens und Stifter Liebe für die Bedrückten, Mitgefühl für die geistig und leiblich Armen, Verständnis für ihre stille schweigende Größe, aber ohne alle Sentimentalität (Unterschied von Jean Paul) und ohne alle soziale Tendenz (Unterschied von späteren Naturalisten). Raabe kannte die kleinen Leute genau und schilderte sie köstlich: Philister und arme Idealisten, Sonderlinge, verkommene Existenzen, altmodische, weltfremde Leute, komische Käuze aller Art. Solche Männer und Frauen kommen fast in allen Raabeschen Erzählungen vor (der Vetter Wassertreter in Abu Telfan, der Konrektor in Horacker, Wunnigel, Pechlin oder Base Schlotterbeck im Hungerpastor, die Tante Kennesiealle im Kloster Lugau. Wie bei allen Humoristen (Cervantes, Sterne, Jean Paul, Dickens) ist auch bei Raabe die Schilderung nur bei einer gewissen Breite wirksam. Dabei aber blickt Raabe stets aus dem Engen ins Weite, und in seinen musterhaft charakterisierten Spießbürgern und Sonderlingen führt er uns in die Geheimnisse menschlichen Seelenlebens ein. Von Malern erinnert vor allem Spitzweg an ihn. Raabe ist der Spitzweg unter den Dichtern, doch geht Raabe mehr aus dem Engen ins Weite als Spitzweg.

Leser, die in erster Linie Unterhaltung suchen und sonst nichts, werden bei Raabe kein Genüge finden. Er hat zahlreiche Werke geschrieben; wie nicht zu verwundern ist, sind sie an Wert ungleich. Gegen Raabes Fehler darf niemand blind sein. Dem Stoff tut er durch seine Neigung zum Seltsamen oft Zwang an; die Darstellung ist oft weitschweifig und verschnörkelt. Der Dichter liebt es, nach alter Humoristenart die objektive Erzählung bisweilen abzubrechen. Er ist durchaus subjektiver Humorist. Die Schnörkel sollen die Handlung erhellen, sie sind oft sehr tief, aber sie gefährden ebenso oft die Wirkung und schädigen die künstlerische Form. Nur wenige Erzählungen des Dichters sind frei von Abschweifungen (Das letzte Recht, Die alte Universität). Man hat Raabes Darstellungsart ermüdend, seine Komposition verworren, seinen Stil manieriert genannt. Fraglos ist dies in der Hauptsache richtig. Schade, daß er zu viel Reflexionsmensch, zu wenig Psycholog ist.

Raabe ist endlich auch ein warmer, starker Patriot. „Vergesse ich dein, Deutschland, großes Vaterland, so werde ich meiner Rechten vergessen." Gern versenkt er sich in die deutsche Vergangenheit, namentlich in seiner ersten Zeit, in der die geschichtlichen Erzählungen überwiegen. Nirgends aber ist ihm die geschichtliche Treue die Hauptsache, sondern das Menschenleben selbst, wie es unter dem Einfluß des Weltgeschicks sich gestaltet. In der Gegenwart weiß Raabe ebenso gut Bescheid, mag er auch dem Lärm des Tages abgeneigt sein. Er faßt die politischen, ja die sozialen Kämpfe seiner Zeit ins Auge, er straft die Laster der Zeit, er schildert das tiefste soziale Elend. Insofern berührte er sich mit der jungen Generation von 1890. Nur sah er die Zeit und die Menschen unter einem anderen Gesichtswinkel. Die junge Generation stellte die Frage nach der Ursache der Verkümmerung in den Vordergrund und kam so zu Anklagen gegen die Gesellschaft und zur sozialen Kritik. Raabe stand dieser Kritik fern; er blieb bei der Betrachtung und der bloßen Symbolik stehen; er bildete das Leben nicht nach, sondern er bildete es um.

F. Th. Vischer

Einem der eigentümlichsten Poeten wenden wir uns nun zu, der ein langes Menschenleben hindurch Hochschullehrer, Ästhetiker und Zeitkritiker war und erst mit 72 Jahren den Roman Auch einer und mit 75 Jahren seine lyrischen Gedichte sammelte und herausgab. „Man muß erleben", sagte Friedrich Theodor Vischer von seinem Schaffen, „was man schreibt; das Talent hängt mit dem Charakter zusammen, und das Talent kann nie so hoch bewertet werden, daß es für den Mangel an Charakter entschädigen kann." Selbst die künstlerischen Interessen galten Vischer nur etwas im Zusammenhang mit den sittlichen Mächten. Vischer war eine lebensfrische, scharfkantige, selbständige, allem Weichlichen und Rührenden abholde, rückhaltlos wahrhaftige Natur. „Was ich nicht aushalten kann", sagte er, „sind Menschen ohne Leidenschaft und Menschen mit gemeinen Leidenschaften."

In der Residenz Ludwigsburg, der naturlosesten Stadt Schwabens, die aber die Heimat von Kerner und Mörike ist, wurde der Knabe im Jahr 1807 geboren. Die natürliche Begabung und die häusliche Armut bestimmten seinen Bildungsgang; er konnte im alten Württemberg nur Stiftler, d. h. Theologe werden. Vier Jahre verbrachte er auf dem niederen Seminar, fünf Jahre auf dem Stift in Tübingen, dann wurde er Repetent mit dem Recht der Vorlesung an der Universität. Durch D. F. Strauß ward er mit Hegels Philosophie bekannt und warf bald die ganze Theologie über Bord. Er ward sehr rasch der gefeiertste Hochschullehrer Tübingens. Eine Reise nach Italien und Griechenland gab ihm die Weite der Anschauung. 1844 wurde er wegen einer freisinnigen Rede auf zwei Jahre vom Lehramt ausgeschlossen. „Von da an erst ist mir der ganze Haß gegen Pietismus, Kirchen- und Pfaffentum in die Seele eingebrannt." 1847 eröffnete Vischer seine Vorlesungen von neuem. Die unfreiwillige Mußezeit hatte er der Arbeit an seinem großen Werk über Ästhetik gewidmet. Mit Uhland zusammen war er 1848 Mitglied der deutschen Nationalversammlung in Frankfurt. Er nannte es sein Marterjahr. Von 1849 bis 1855 folgten Jahre stiller emsiger Arbeit an der Tübinger Universität. 1854 machte ihn Wilhelmine Canz zum Helden des anonym erschienenen Skandalromans: Eritis sicut Deus, worin Baur und die freidenkerischen Professoren Tübingens verunglimpft wurden. Vischer kam wegen seiner unglücklichen Ehe sehr schlecht weg. 1855 folgte er, da die Verhältnisse in Tübingen unerträglich geworden waren, einem Ruf an das Polytechnikum in Zürich. „In Schweizerluft eine Zeitlang als tätiger Mann gelebt zu haben: noch kein Deutscher von gesundem Geistesnerv hat es bereut." Die politischen Zustände Deutschlands verfolgte Vischer mit größtem Eifer. 1866 rief ihn der württembergische Minister von Golther nach Tübingen zurück. 1869 setzte Vischer seine Vorlesungen in Stuttgart an der technischen Hochschule fort. Achtzigjährig starb Vischer 1887 in Gmunden am Traunsee.

Philosophische Werke: Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen, drei Teile, die beiden ersten 1846 bis 1848, der dritte Teil 1857 vollendet.
Dichterische Werke: Epigramme aus Baden-Baden 1867. — Der deutsche Krieg von Philipp Ulrich Schartenmayer 1873. — Auch Einer, Roman 1879. — Lyrische Gänge 1881. — Faust, der Tragödie dritter Teil, endgültige Ausgabe 1886.
Kritische Werke: Kritische Gänge 1844, Neue Folge 1861 bis 1873. — Altes und Neues 1881 und 1889. — Zynismus und Mode 1878. — Shakespearevorträge (nach dem Tod erschienen).
Briefwechsel mit Keller, Meyer, Strauß, Günthert u. a.
Biographisches: Mein Lebensgang (Altes und Neues).

Friedrich Vischer als Denker und Kritiker

Schon das späte Auftreten Vischers als Dichter zeigt, daß andere Kräfte als die dichterischen in ihm überwogen. Vischer war ein Geteilter: halb gehörte er der

Wissenschaft, halb der Kunst an; die Kräfte des Denkens und der Fantasie waren stets bei ihm zusammen in Tätigkeit. Ihre Mischung bildete die Eigentümlichkeit der Schöpfungen Vischers. Die stärkere, mindestens die früher in Vischer entwickelte Kraft war die philosophische. Elf Jahre arbeitete er an seinem großen Werk über Ästhetik. In seinen grundlegenden Anfängen ist es von herbster Wissenschaftlichkeit. Es ist eine Anwendung des Hegelschen Systems auf die Ästhetik. Das Werk besteht wie ein juristisches Lehrbuch aus Paragraphen und Anmerkungen. „In den Paragraphen ging alles nach der straff gespannten Schnur des Kunstphilosophen; las man die Anmerkungen, so schüttete der Kunstkenner seine Schätze vor dem Leser aus."

Das Werk gibt eine metaphysische (übersinnliche) Begründung der Ästhetik. Es unterscheidet das Naturschöne als die objektive Wirklichkeit, die Fantasie als die subjektive Wirklichkeit und das Kunstwerk als die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen. Ältere Ästhetiker hatten nur das Idealschöne anerkannt; Vischer läßt aus dem Einfachschönen als Gegensatz das Erhabene und das Komische hervorgehen und zwar stellt er das Komische als „letzte und höchste Frucht" der Poesie hin. Dem Häßlichen öffnet er in konsequenterer Weise als Rosenkranz den Weg zum Reich der Kunst. Als erster gibt F. Th. Vischer eine Theorie der Wirklichkeitskunst (Realismus); er fordert statt des Typischen (Gattungsmäßigen), das bisher nach Ansicht der Klassiker am höchsten gestellt wurde, das Individuelle; er gesteht dem Künstler das Recht der „freien Naturnachahmung" zu, wobei unbewußt und indirekt durch die Kunst des Dichters ein idealisierendes Element eintrete („indirektes Idealisieren"). Von dem zweiten Band, der vom Naturschönen handelt (Pflanze, Tier, Landschaft, Wolke, Licht und Luft) hat Vischer später selbst gestanden, daß all das eigentlich nicht in die Ästhetik hineingehöre, da das Schöne in der Natur nicht objektiv bestehe, sondern nur durch die Fantasie des Künstlers subjektiv geschaffen werde.

Kaum war das Werk fertig, da hatte Vischer mit dem Hegelschen System gebrochen, und er ging daran, seine Ästhetik umzuarbeiten. Dreißig Jahre mühte er sich ab, ohne daß ihm eine Änderung der Grundlage gelungen wäre. Vischer sagte, er käme sich vor wie ein Baumeister, der oben die letzten Geschosse auf ein Gebäude setze, während unten das Fundament schon abgebrochen werde. Das Werk, das jahrzehntelang eine fast unbestrittene Geltung hatte, ist naturgemäß längst veraltet und Vischer selbst hat es bereits 1873 erbarmungslos preisgegeben. Vischer hat nur die Abschnitte über Architektur, Bildhauerei, Malerei und Poesie selbst geschrieben; über Musik schrieb sein Freund Karl Köstlin. Die wertvollsten Kapitel in Vischers Ästhetik sind die über das Naturschöne, über die Poesie, über tragische und komische Kunst, über die geschichtliche Schönheit und über die Physiognomik der Geschichte.

In seinen Kritischen Schriften (Kritische Gänge, Altes und Neues, Shakespearestudien) lernt man den „großen Sonderbaren", den Kritiker und Denker Vischer, der allerdings nicht ganz frei von Eitelkeit und gemachter Urwüchsigkeit ist, von seiner besten Seite kennen. Vischer hat als erster, sofort bei Übernahme der Dozentur ein Kolleg über Goethes Faust gelesen (1834); er hat Keller als führenden Dichter anerkannt, Hebbel als Großen emporgehoben, das Verständnis für Fischart und Jean Paul geweckt; er hat als Frühester auf die Größe von Dürer und Grünewald, von Rethel und Böcklin hingewiesen; er hat zornwütig gegen die Spielhöllen (Epigramme aus Baden-Baden), gegen die Kleidermode, gegen die Tierquälerei, gegen Laster und Denkfaulheit, gegen Schund und Trug, Nahrungsmittelverfälschung u. a. mit allen Waffen gekämpft.

Vischers dichterische Werke

Vischer sagt einmal von sich, er sei als Dichter der robustere Bruder des zart besaiteten, gemütvollen Hölderlin. Das ist er nicht. Seine Lyrischen Gänge sind reich an Mittelmäßigem und im letzten Grunde unlyrisch; ihr Wert liegt im Charakteristischen, in der Gesinnung, im Symbolischen, in der selbständigen Auffassung von Welt und Leben; im Ausdruck streifen die meisten Gedichte an Prosa; nur einzelne Gedichte haben lyrischen Hauch (z. B. Sie haben dich fortgetragen; An meine Wanduhr; Das Lied von dem Kätzchen), andere Gedichte wirken durch ihre Verbindung von Ernst und Humor, wie das große Heldengedicht Ischias und die Tragische Geschichte einer Zigarrenschachtel.

Auch Einer ist Vischers dichterisches Hauptwerk. Künstlerisch kann man nicht von einer Form, sondern nur von einer Unform des Werkes reden: das Schrullenhafte, das „Schiefgewickelte" liegt im Lebensgesetz des Werkes, aber es besitzt eine Stillosigkeit, die Stil hat. Im Grunde ist das Werk ein letzter Ausläufer der romantischen Dichtkunst.

Es besteht aus mehreren, nicht ganz zusammenhängenden Teilen: einer Reiseschilderung, der Pfahldorfnovelle und einem Tagebuch von A. E. In der Hauptsache ist es Charakterschilderung eines temperamentvollen Eigenbrötlers, der gern „Natur" sein möchte — ganz wie Vischer selbst — und der doch in jedem Augenblick nur reflektiert ist. Die Pfahldorfnovelle in dem Roman (Gottfried Keller tritt darin auf als Barde Guffur Kallar) ist halb klare Lebensschilderung, halb groteske Ironie.

Rascher als man ahnte, sind große, ja der größte Teil des Werkes der Ungenießbarkeit verfallen. Feinste Bemerkungen über Kunst und Natur stehen in dem Tagebuch. „Es lebt in ihm Jean Paulscher Geist, gezügelt und gewandelt von der Philosophie Hegels und dem politischen Geist der Entstehungszeit des Werkes." So wenig es Vischer zugeben wollte, so gewiß ist es doch, daß in der Schilderung des alten Oberamtmanns A. E. (Auch einer: Albert Einhart) ein gut Stück Selbstschilderung des Dichters steckt. Wir sehen den wunderbar schrullenhaften Helden (wie Vischer) ewig von seinem bösen Feind, dem Katarrh, verfolgt, der ihm stets zu schaffen macht, der ihn quält und sein Lebensglück zerstört. A. E. ist ein Prometheus im Kleinen, der aber nicht von Geiern, sondern von Spatzen zerhackt wird. Keinen besseren Tod weiß der Dichter für seinen A. E., als daß er von einem rohen Fuhrmann bei der Verteidigung eines mißhandelten Pferdes erstochen wird. Es ist der in seinem tiefsten Schmerz gefaßte Kampf eines Idealisten mit den Zufallstücken des Daseins. Von Menschen wendet sich A. E. schließlich ab und findet bei den Tieren seine letzten und besten Freunde. A. E. ist ein von Natur „schief gewickelter" Mensch, dabei ein edler Charakter und eine sittliche Persönlichkeit.

Der salzige Humor F. Th. Vischers kommt auch in seinem politischen Bänkelsängerepos: Der deutsche Krieg, das er unter der Maske von Ph. Ulr. Schartenmayer 1873 veröffentlichte, zum Durchbruch. Es ist trotz aller Sonderbarkeit eins der wenigen charakteristischen und bleibenden Werke des Krieges (II, 137). Vischer hatte schon als Stiftler 1825 fliegende Blätter im Bänkelsängerton veröffentlicht. Diese Blätter sind sein frühestes dichterisches Produkt und charakteristischerweise sind sie wenigstens in Schwaben niemals vergessen worden.

Am bedeutendsten ist Vischers aristophanisches Lustspiel **Faust, der Tragödie dritter Teil**, „von Deutobold Symbolyzetti Allegoriowitsch Mystifizinski". Es richtet sich gegen die literarischen Denkwüteriche und Aktenstöberer, gegen die Goethepfaffen, in vieler Beziehung aber auch direkt gegen den zweiten Teil von Goethes Faust. Das Lustspiel Vischers kann niemandem Spaß machen, der sich nicht mit Faust II viel und sehr geplagt hat. Die Apotheose Goethes bildet den herrlichen Schluß.

Faust ist im Vorhimmel Lehrer der seligen Knaben und hat ihnen Faust zweiten Teil von Goethe zu erklären. Da Faust am Schluß des zweiten Teils allzu leicht beseligt worden ist, muß er jetzt nachträglich neue Prüfungen bestehen. Das wird in derbem Ton vorgeführt. Daran schließt sich ein Nachspiel. Die Schatten verstorbener Goethepfaffen geraten sich im Jenseits in Valentins Schenke über Stoff und Sinn des dritten Teils in die Haare. Der Unbekannte, der den dritten Teil geschrieben, stellt sich dem erzürnten Goethe und versöhnt in einer herrlichen Rede den grollenden Olympier.

Vischer rechtfertigte seine literarische Posse mit den Worten: „Ich wollte mich gegen Goethe auf Goethe stützen; ich wollte von dem greisenhaften Dichter an den ursprünglichen und gesunden appellieren. Ich wollte Goethe von Goethe retten." Und ferner: „Millionen treten ohne gelehrte Hilfsmittel, doch mit gebildeten Sinnen an das Werk Goethes heran, möchten gern bewundern und können nicht verstehen; beim besten Willen zu verstehen, quälen sie sich verdrießlich ab und wagen sichs nicht zu gestehen, weil die hochnasigen Kritiker ihnen unverbesserlich das profunde Werk anpreisen."

Rein dichterischem Schaffen begegnen wir bei Vischer überhaupt nicht. Von vielem Unzulänglichen, nur halb Ausgedrücktem zurückgestoßen, von wunderlich Gesuchtem gestört, finden wir schließlich im Charakter und im geistvoll belebten Wirken des Mannes den festen, dauernden Kern.

Luise von François

Zeigte Vischer die männliche, ja oft die männische Seite einer selbständigen dichterischen Persönlichkeit, so wies **Luise von François** die starke selbstbewußte Würde einer edlen Frauennatur auf. Sie war eine durch Einfachheit und Gesundheit des Charakters auserlesene Erscheinung; ihr Wesen war weiblich edel und ohne alle Sentimentalität.

Luise von François, 1817 in Herzberg bei Merseburg geboren, hatte ein schweres, an Enttäuschungen reiches Leben hinter sich, ehe sie im Alter von 39 Jahren, um ihre siechen Eltern zu erhalten, zur Feder griff. Daher stammt das Herbe in ihren Schriften, das sich erst spät zur Heiterkeit klärte. Sie stammte, wie Fouqué, Chamisso, Fontane, Malwida von Meysenbug, mütterlicherseits auch Dahn, Lagarde und Geibel, von französischen Emigranten ab. Ihr Vater Friedrich von François war Major, die Mutter eine vermögende Weißenfelser Bürgerstochter. Der Geist der Befreiungskriege und adliger Überlieferung erfüllte das Haus. Der Vater starb schon 1818. Der Vormund verkaufte das vom Vater hinterlassene Gut, veruntreute das Geld und schied dann freiwillig aus dem Leben. Luise erhielt eine rationalistische Erziehung, die die Kräfte des Gemütes nur wenig entwickelte. Weißenfels, lange Residenz einer kursächsischen Nebenlinie, war nicht ohne geschichtliche und literarische Vergangenheit. Roßbach, Schulpforta, Naumburg, Weimar waren nahe bei Weißenfels, Novalis hatte dort gelebt, Gottfried Seume war in der Nähe geboren, Adolf Müllner, der Dichter der Schuld (1813) und der gefürchtete Kritiker des Mitternachtsblattes für gebildete

Stände (gest. 1829), lebte dort und war der erste literarische Führer des jungen Mädchens; auch Fanny Tarnow (Romanschriftstellerin) ward nach 1829 von Einfluß auf Luise. Eine Verlobung mit einem jungen glänzenden Offizier ging 1840 zurück. Auch die Vermögensverhältnisse verschlechterten sich; der Erbschaftsprozeß ward 1850 in letzter Instanz verloren. „Hoffnung ohne Erfüllung, Erinnerung ohne Hoffnung — das heißt Leben." Damals bildete sich der Hang zur Einsamkeit und zur Lektüre bei Luise aus, der für immer ein charakteristischer Zug ihres Wesens wurde. Von 1848 bis 1855 lebte sie in angenehmen Verhältnissen im Haus ihres Onkels, eines Generals, dann mußte sie wieder nach Weißenfels zurück. 20 Jahre verstrichen in drückenden Verhältnissen, der Stiefvater erblindete, die Mutter war gelähmt; die Möglichkeit, sich zu verheiraten oder eine Stiftsstelle zu erhalten, bot sich nicht, so blieb für Luise nur eines noch übrig: die Schriftstellerei. „Ich habe niemals aus innerem Drang geschrieben, nicht wie viele gute und schlechte Autoren, weil sie es nicht lassen konnten." Luise scheute sich vor dem offenen, ganz unverhohlenen Ausdruck ihrer Empfindungen. Als 1874 der Stiefvater starb, war sie ihrer Verpflichtungen ledig. Ohne Wehleidigkeit führte sie in ihrer freundlichen Mansardenwohnung in Weißenfels ein stilles Einsiedlerleben in vornehmem Stil. „Ich habe kein Recht, die Wehklage der Welt durch einen Laut zu vermehren." Nach 1882 hörte sie zu schreiben auf, trieb viel geschichtliche Studien und sorgte für einen kränkelnden Neffen. Sehr wohltuend war ihr in den späteren Jahren die Freundschaft mit Marie von Ebner und K. F. Meyer. Sie besuchte beide und schrieb ihnen Briefe. Sie fühlte den Quell der Dichtung in sich versiegt, als sie diesen Briefwechsel führte, aber sie war erfreut, an dem Schaffen anderer teilnehmen zu dürfen. Meyer war gegen sie offenherziger als sonst; sie hielt ihn für den größten lebenden Dichter; Marie von Ebner sagte, um die Letzte Reckenburgerin gäbe sie alle ihre eigenen Werke hin. 77jährig starb die Dichterin 1893 in Weißenfels. Ihr Nachlaß ruht im dortigen Museum.

Novellen (hauptsächlich in ihrer ersten Zeit zwischen 1855 und 1874): Der Erbe von Saldeck 1856. Phosphorus Hollunder 1857. Judith die Kluswirtin. Geschichte einer Häßlichen 1871. Die Geschichte meines Urgroßvaters 1874. Frau Mutchen und ihr Hausmaier 1875. Der Katzenjunker 1879. Zu Füßen des Monarchen (eine Reisenovelle) 1882.

Romane: Die letzte Reckenburgerin, Anfang der 60er Jahre geschrieben, 1871 erschienen. — Frau Erdmuthens Zwillingssöhne, 1866 begonnen, 1871 vollendet. — Die Stufenjahre eines Glücklichen 1877.

Briefwechsel mit K. F. Meyer, erschienen 1905, mit Marie von Ebner 1906.

Die Wurzeln von Luise von François' Talent liegen in der Heimat und in der Familie. Sie war eine Dichterin der Erinnerung: die Zeit der alten Gutsuntertänigkeit, die Urväterzeit von 1712 bis 1815, die Zeit, in der die gelbe Kutsche noch sechs Stunden an der Meile fuhr, die Zopfzeit und die Zeit der Befreiungskriege waren ihr wohlvertraute Zeitalter; die kleinen alten Städte Kursachsens, die der Friedensschluß 1815 von Kursachsen riß, bilden den Schauplatz ihrer Geschichten. Man kann sie geradezu die Dichterin des alten Kursachsen nennen. Durchdrungen war diese Schilderung durchaus mit dem strengen Pflichtgefühl, der Selbstzucht der adligen Frau. Herbe Vornehmheit einer vorwiegend intellektuellen Natur tritt in ihren Schilderungen hervor.

Erste Versuche bewegten sich auf novellistischem Gebiet. Viel Biographisches enthält die Geschichte meines Urgroßvaters. Die Novelle Der Katzenjunker geht auf den bürgerlichen Urgroßvater der Dichterin zurück; Luise von François hat nie einen Besuch in einem befreundeten Haus wiederholt, wo sie eine Katze getroffen, hat nie in einem fremden Haus Besuch gemacht, aus Furcht vor Katzen.

Erst spät kam die Dichterin zu größeren Formen. Der Ich-Roman: Die letzte Reckenburgerin erzählt die Schicksale zweier Nachbarskinder, des adligen Fräuleins Hardine von Reckenburg und der Bürgerstochter Dorothea. Hardine bleibt un-

vermählt und wird die Erbin großer Güter. Dorotheas natürlicher Sohn wird in den napoleonischen Kriegen ein Krüppel. Da ihre Freundin Dorothea gestorben ist, nimmt sich Hardine des Enkelkindes von Dorothea an. In Muttersorge findet sie ein spätes Glück und hinterläßt dem Kinde ihre großen Güter und die Aufzeichnungen ihres Lebens. Dieser Roman ist das Hauptwerk der Dichterin. Die Stufenjahre eines Glücklichen spielen in der Zeit zwischen 1813 und 1848. Der Roman behandelt vielfach religiöse Motive. Der Grundgedanke ist, daß nicht das Erbteil des Blutes, sondern die Erziehung das Wesen des Menschen bildet. Frau Erdmuthens Zwillingssöhne schildern auf dem Hintergrund der Befreiungskriege den Haß zweier feindlicher Brüder.

Spät, zum Teil erst durch Gustav Freytags Besprechung 1872 — „sie ist eine Dichterin von Gottes Gnaden" — wurde Luise von François als Romanschriftstellerin bekannt. Die letzte Reckenburgerin war jahrelang von Verlag zu Verlag geirrt. Um 300 Mark nahm sie endlich ein Verleger an. Dieser Roman hat die Dichterin mit Einem Schlag berühmt gemacht. Künstlerisch ist der Aufbau des Werkes nicht gelungen, die Probleme Hardinens und Dorotheas — die beleidigte Natur rächt sich, die versäumte hilft sich — sind nicht ebenbürtig durchgeführt. Alles Schilderungsmäßige steht auf einer in dieser Zeit nicht übertroffenen Höhe.

Innige Freundschaft, Gleichheit des Standes und schriftstellerische Verwandtschaft verband Luise von François mit Marie von Ebner, das norddeutsche Edelfräulein mit der östreichischen Edelfrau. Spät wurden beide Erzählerinnen; kraftvoll und klar schufen sich beide ihre Stellung; selbständig standen beide inmitten der Modeströmungen des Tages, und niemals überschritt beider Können die mittlere Zone des Schaffens. Auch von der François gilt, was Marie Ebner nicht ohne Beziehung auf sich selber sagte: „Wenig Leidenschaft, große Herzenswärme, Verstand, Anmut, leichte Umgangsformen, Respekt vor dem Ernst."

Ferdinand von Saar

Ein ungewöhnlich reicher Kranz von östreichischen Dichternamen hebt sich in der Geschichte der Literatur der dritten Generation hervor. Dreimal kann man das Auftreten geschlossener Gruppen östreichischer Dichter bemerken. Unter den Nachklängen des josefinischen Geistes war im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die erste Gruppe östreichischer Dichtertalente hervorgetreten: Grillparzer, Raimund, Bauernfeld, Anastasius Grün und Lenau. Um das Jahr 1870 entfaltete sich unter dem Einfluß des auch in Östreich allmählich siegreich vordringenden modernen Liberalismus in Staat und Kirche die zweite Gruppe: Hamerling, Saar, Marie von Ebner, Anzengruber und Rosegger. Im letzten Jahrzehnt trat mit dem Kennzeichen des unpolitischen und auf den Kultus der Persönlichkeit gerichteten Ästhetentums die dritte Gruppe östreichischer Poeten auf: Bahr, Hofmannsthal, Schnitzler, Stefan Zweig u. a. Das eigentlich Östreichische zeigt sich in der mittleren Gruppe am deutlichsten; speziell liegt über Ferdinand von Saars Persönlichkeit eine echt östreichische stille Resignation und tatenscheue Vornehmheit, die die künstlerische Entfaltung dieses Talentes erst spät eintreten ließ.

Im alten Wien mit seinen schwärzlichen Gebäuden, mit seinen Gärten und Barockpalästen, seinen Basteien und grünen Glacis wurde Ferdinand von Saar 1833 geboren. Der Vater starb sehr früh. Der Knabe wurde im Haus des Großvaters erzogen, mußte auf Wunsch des Vormundes den Schulbesuch vorzeitig abbrechen, trat mit 16 Jahren in die Armee und wurde viel in den östreichischen Garnisonen in Östreich und Oberitalien umhergeworfen. Im Jahr 1860 quittierte er den Dienst und begann 26jährig in Wien das Leben eines Autodidakten. Oft geriet er in die bitterste Bedrängnis. Im alten Östreich bestand noch das erbarmungslose Gesetz der Schuldhaft. Aus dem Schuldturm kam der Dichter oft nur heraus, wenn der Gläubiger nicht mehr die 50 Kreuzer tägliches Kostgeld bezahlen wollte. Freunde nahmen sich Saars endlich an. Er fand Gönnerinnen an der aus Liszts Leben bekannten Fürstin Hohenlohe, an der Fürstin Salm und der Frau von Wertheimstein. Auf der Salmschen Herrschaft Blarsko in Mähren hatte Saar sein stilles Asyl. Hier verheiratete er sich 1881, doch verlor er nach einigen Jahren seine kranke Frau durch Selbstmord. Er lebte nun bald in Wien, bald auf fürstlichen Schlössern; wie ein mittelalterlicher ritterlicher Minnesänger zog er von Burg zu Burg und vergalt edle Gastfreundschaft durch seine dichterischen und persönlichen Gaben. Sein Ansehen stieg; als erster Dichter nach Grillparzer ward er 1903 lebenslängliches Mitglied des östreichischen Herrenhauses. Aber auch als „Pair von Östreich" führte er ein sehr bescheidenes Leben von Gnadengehalten des Kaisers und Ehrengaben der Schillerstiftung. Der Vergleich der Auflagen Sudermanns mit den eigenen stimmte ihn melancholisch. Der Ibsen- und Nietzschekult war ihm gründlich zuwider. Die Kunst ist tot, pflegte er zu sagen. Von unerträglicher Krankheit erlöste sich Saar 1906 durch Erschießen.

Dramatische Werke: Heinrich IV., deutsches Trauerspiel, 1. Abt. Hildebrand 1865, 2. Abt. Heinrichs Tod 1867 (niemals aufgeführt). Thassilo 1886.

Novellen: Novellen aus Östreich 1876, Neue Novellen 1883, Schicksale 1888, Camera obscura 1904. Tragik des Lebens 1906. Einzelne Novellen: Innocens 1866, Mariamme 1873, Die Geigerin 1874; Vae victis, Der Exzellenzherr, Tambi 1883; Schloß Kostenitz 1893; Dr. Trojan 1899.

Gedichte 1882. Wiener Elegien 1893. Die Pincelliade (humoristisches Epos) 1896.

In mancher Beziehung läuft Saars Entwicklung der von Marie Ebner parallel. Auch Saar hielt sich zuerst für einen Dramatiker. Heinrich IV. ist ein entschiedener Beweis für sein dramatisches Talent: die Charakterbilder der beiden Kaiser Heinrich IV. und V. und des Papstes Gregor haben Größe; die Stoffmassen sind gebändigt; die Szenen in Canossa und Ingelheim haben theatralische Wucht; Saar ist mit diesem Werk in Östreich ein Vorläufer der kriegerischen Priesterdramen und Priestergeschichten Anzengrubers. Aber im ganzen ist Heinrich IV. doch mehr ein Werk aus angelesener historischer Bildung und jugendlich dramatischem Ehrgeiz als ein Werk innerer Erfülltheit.

Ganz wie Marie von Ebner findet Saar erst in der Novelle seine wahre dichterische Ausdrucksmöglichkeit. Er ist feiner, stimmungshafter, man könnte wohl sagen, weiblicher als Marie von Ebner; die Absicht des Erziehens der edlen Frau hat er nicht; er ist passiver, läßlicher, subjektiver als sie. Warmherzig und dabei weltmännisch offenbart sich das Ich des Dichters; seine Novellen sind voll von biographischen Zügen; eigentlich gibt Saar nur Denkwürdigkeiten des eigenen inneren und äußeren Lebens in seinen Novellen, aber nicht in den scharfen Konturen der unmittelbaren Gegenwart, sondern in der poetischen Form der Erinnerung; ein Hauch des Stormschen Wesens ist auch in Saars Erzählungskunst übergegangen. Eine Beeinflussung ist nicht vorhanden, sondern das echte unverfälschte Östreichertum in seiner leisen Schwermut wie in seiner Sinnlichkeit gibt dem Schaffen Saars das bezeichnende Gepräge. Seine Schilderungen der alten und neuen Zeit, der Zustände Östreichs vom Zerfall des alten absolutistischen Ein-

heitsstaates nach 1848 bis zum Aufkommen des neuen Liberalismus 1873, die Gestalten aus aristokratischen Palästen und bürgerlichen Salons, die Landschaftsbilder aus Östreich und Mähren, die Volks- und Sittenschilderungen zeigen Östreichs Kulturbild in seltener Vollständigkeit. Mehr noch als die Ebner ist Saar der erste Charakterschilderer Östreichs in der Zeit Kaiser Franz Josefs. Es war der Ehrgeiz des Novellisten Saar, für Östreich das zu werden, was Turgenjeff für Rußland war. Von Grillparzer und Turgenjeff geht der Epiker, von Lenau geht der Lyriker Saar aus. Von Schopenhauers Pessimismus empfängt der reife Dichter entscheidende Einflüsse. Als erste Novelle entstand 1865 Innocens, dann folgten sieben „böse Jahre" der völligen dichterischen Brache, in denen die Produktion fast völlig stockt; in vier Jahren entstand nur eine Novelle, 1872 beginnt die eigentliche novellistische Schaffenszeit Saars; leicht hat er niemals produziert, doch wurde nach 1890 sein Schaffen reichhaltiger; die Stoffe sind, wie eine Übersicht zeigt, durchgängig einfach und schlicht.

Innocens ist ein milder Landgeistlicher auf dem Wyssehrad bei Prag, ein Heiliger ohne Heiligenschein. Der Priester erzählt einem jungen Offizier seinen Lebenslauf, ehe der Krieg die beiden auseinander reißt; Marianne ist eine junge verheiratete Frau, die an dem Abschiedsabend, als der hoffnungslos Geliebte das erste und letzte Mal mit ihr tanzt, von einem Herzschlag getroffen, tot in seinen Armen zu Boden sinkt; in der Geigerin führt uns der Dichter den Untergang eines Wiener Mädels vor; Der Steinklopfer behandelt ein soziales Thema leise und zart; Cambi ist eine reizende Tiergeschichte; Vae victis zeigt den Ehekonflikt eines besiegten östreichischen Generals aus dem Feldzug von 1859 und eines glänzenden Oppositionsredners, der ein Verhältnis mit der Frau des Generals hat, ein erschütterndes Bild aus der inneren Geschichte Östreichs; Leutnant Burda hat zum Helden einen Offizier, der zum Narren seiner Fantasie wird und in einem Duell als Opfer der gewöhnlichsten Zufälle untergeht; Seligmann Hirsch schildert den reichgewordenen polnischen Juden, dessen sich die verheiratete Tochter schämt und dem sie das Enkelkind vorenthält; Schloß Kostenitz gibt ein scharfes Bild aus der Reaktionszeit der fünfziger Jahre.

In diesen und anderen Geschichten, die reich an monologischen Erinnerungen, an Briefen und tagebuchartigen Aufzeichnungen sind, überwiegt die Form der mündlichen, oft memoirenhaften Erzählung, wie sie Grillparzer, der Schöpfer der östreichischen Novellistik, zuerst im Armen Spielmann (1847) gegeben hat. Saars letzte Novellen leiden unter der Gräßlichkeit und Peinlichkeit ihrer Stoffe. Einen Roman hat Saar nicht geschrieben. Über die kleine Form der Novelle, die wundervoll heimatlich gestimmte Elegie und die Landschaftsmalerei in den Gedichten ist Saar niemals hinausgekommen. „Es ist einmal meine Art so, oder eigentlich Unart oder noch treffender Unkraft. Ich bin nun einmal nicht imstande zu analysieren. Ich male mehr oder minder gelungene Porträts und der Leser muß sich aus den Farben und Konturen die Geschichte der Personen selbst machen. Aber ein Poet, denk' ich, bin ich doch, und damit muß ich mich über sonstige Mängel trösten."

Rosegger

Rosegger ist der gelesenste Autor der Generation, doch vor höchsten künstlerischen Ansprüchen wird der Dichter nur in kleineren erzählenden Dichtungen bestehen. War Marie von Ebner die unübertreffliche Schilderin des östreichischen Hochadels, so war Peter Rosegger der berufene Schilderer der steirischen Bauern.

In Steiermark, inmitten weiter Matten, wasserreicher Quellengebiete und dunkelgrüner Bergketten, in tiefer Weltabgeschiedenheit liegt die Waldheimat Peter Roseggers. In Alpl bei Krieglach an der Mürz wurde Peter 1843 geboren. Damals war das Bauerntum der Alpler noch ungebrochen. Peters Vater, Lorenz Roßegger (denn so schrieb er sich; erst der Sohn nahm als Schriftsteller, um vornehmer zu wirken, die Schreibart Rosegger an), konnte weder lesen noch schreiben. Er arbeitete mit den Seinigen auf dem Kluppenegger Hof hart um das Notwendigste zum Leben. Sein katholischer Glaube war noch von Resten älplerischen Heidentums durchzogen. Die Mutter (gest. 1872) konnte lesen. Sie barg hinter ihrem bäurischen Wesen eine poesieerfüllte Welt; von ihr lernte der zart organisierte und religiös höchst empfängliche Knabe Märchen, Sagen und Heiligengeschichten kennen. Mühsam, unter viel Krankheit und Unglück, ging für Peter die Kindheit hin. Regelmäßigen Unterricht hatte er nicht. In Alpl gab es anfangs gar keine Schule. Der Lehrer Michael Patterer, das Urbild des Helden in den Schriften des Waldschulmeisters, unterrichtete den Knaben in Lesen, Schreiben und Katechismus. Tiefen Eindruck machte auf ihn eine Wallfahrt nach Mariazell. „Ich träumte von einer idealen Welt voll Sonnenglanz und goldener Zier, voll heiliger Bischöfe, Priester und Jungfrauen, voll musizierender Engel und im Mittelpunkt unter ewig lebendigen Rosen die Himmelskönigin Maria. Und diese Welt nannte ich Mariazell." Von dem Sohn eines benachbarten Bauern, der ins Seminar ging, lernte er auch weltliche Bücher kennen: Weltgeschichte, Erdkunde, Gedichte von Goethe und Schiller und Lessings Nathan.

Am liebsten saß das kränkliche einsame Kind mit früh schaffender Fantasie daheim, las und schrieb oder dichtete und träumte, das Vieh hütend, draußen im Feld. Die Sehnsucht, hinauszukommen und seine Anlagen auszubilden, schien niemals in Erfüllung gehen zu können. Kaum hätte Peter selbst sagen können, was eigentlich in ihm nach Entwicklung rang. Zum Bauern zu schwach, ward Peter siebzehnjährig zu einem Schneider in die Lehre gegeben. Über vier Jahre arbeitete er mit dem Meister Orthofer und seinen Schneidergesellen, das Land durchwandernd, in den Bauernhäusern seiner Heimat und lernte Land und Leute der Steiermark gründlich kennen. Es war die wunderbarste Vorbereitung für sein späteres künstlerisches Schaffen. Ohne Bildung, aber von Natur ein Poet, sandte Peter von den zahllosen Fabeleien, von seinen Geschichten, Novellen, Kalendern, Predigten und Gedichten in Mundart und Schriftdeutsch, die er verfaßt hatte, dem Redakteur Dr. Swoboda in Graz mit einem naiven Schreiben „fünfzehn Pfund Schriften" zu. Überrascht erkannte Dr. Swoboda das urwüchsige Talent des steirischen Bauernsohnes, lud ihn nach Graz und verschaffte ihm die Mittel, sich auszubilden.

In unübertrefflicher Weise hat Rosegger seine Jugend in zwei Büchern: Waldheimat und der Fortsetzung Mein Weltleben geschildert. Es sind das Bücher, die in ihrer Art in der deutschen Literatur ihresgleichen nicht haben.

Mit 22 Jahren (1865) verließ Rosegger die Heimat, ging auf die Grazer Industrieschule, lernte, las und schrieb. Er mußte, das Herz voll Heimweh, manch harten Kampf bei diesem Übergang von einer Lebenslage in die andere bestehen, ehe er sich aneignete, was andere schon früher lernen, aber er verlor auf den Pfaden der Bildung nichts von der Frische seiner Bergnatur, von der Gesundheit und Kernhaftigkeit seines poetischen Wesens. Zu einem praktischen Beruf, das merkte er bald, war er ungeeignet; immer stärker wandte er sich dem Schriftstellertum zu. 1869 verließ er die Schule. Die Schriften von Adalbert Stifter, Berthold Auerbach und August Silberstein wiesen ihm den Weg zur Volksdichtung und Naturschilderung. Er machte auch die Bekanntschaft von Hamerling, der im Stiftinghaus bei Graz lebte. Hamerling, damals in Deutschland und zumal in Östreich ein Dichter von glänzendem Namen, wählte selbst die Gedichte aus, die zu dem ersten Gedichtbuch: Zither und Hackbrett 1869 vereinigt wurden. Hamerling, dem Wesen nach von Rosegger so grundverschieden, schrieb zu diesen steirischen Mundartgedichten das Vorwort. Bald wendete sich die allgemeine Aufmerksamkeit dem „steirischen Naturdichter" zu. Auch das zweite Buch in Mundart (Tannenharz und Fichtennadeln) hatte guten Erfolg. Rosegger konnte sich fern vom Amt ganz den Studien und dem Schaffen widmen. Ein Stipendium des steiermärkischen Landesausschusses gab ihm die Möglichkeit, an der Universität in Graz Vorlesungen zu hören und Reisen nach Norddeutschland, Holland, Schweiz und Italien zu unternehmen. Das Heimweh trieb aber Rosegger immer wieder rasch zurück. Nur in Wien fühlte er sich wohl. Mit Anzengruber,

dessen Stern damals im Aufgehen war, mit Laube, Bauernfeld, Kürnberger, Weilen u. a. kam er in Berührung; Einfluß auf Rosegger hatten jedoch weder Hamerling noch Anzengruber.

1870 erschien das erste Buch von Rosegger in hochdeutscher Schriftsprache. Seitdem folgten sich nun Geschichten, Charakterbilder, Romane, Novellen und religiöse Schriften. Mühelos floß es ihm aus der Feder. Nahezu jedes Jahr kam ein neues Buch.

In ganz Deutschland und Östreich konnte sich Rosegger bald der größten Volkstümlichkeit erfreuen. Mit der Heimat blieb er aufs Innigste in Beziehung. Kränklich war Rosegger sein Leben hindurch. Im Winter lebte er in Graz, im Sommer in Krieglach im Gebirge. Schmerzlich sah er das alte Volkstum der Älpler zugrunde gehen. Namentlich stritt er dagegen, daß urbares Land zu Jagdrevieren verwandelt wurde. 1873 heiratete Rosegger, doch verlor er die Gattin schon nach zweijähriger Ehe. Im Jahr 1876 gründete er den Heimgarten, eine Zeitschrift, in der alle seine Erzählungen zuerst erschienen und in der er persönlich zu allen Fragen des Lebens Stellung nahm. In ihm lebte der Drang des Apostels: er wollte streiten und raten im Chaos des Lebens. Wegfinden helfen nannte er es. „Ich gestehe, daß meine schriftstellerische Tätigkeit längst nicht mehr ohne Absicht ist; ich will mitarbeiten an der sittlichen Klärung der Zeit."

Zwei Fragen beschäftigten ihn am stärksten: Kirche und Schule. Rosegger, der seine Stimme gegen die Mißbräuche in der katholischen Kirche oft erhoben hatte, blieb Katholik; seine Kinder aber wurden Protestanten, und durch seine Aufrufe entstand 1900 die protestantische Heilandskirche in Mürzzuschlag und 1902 das Waldschulhaus in Alpl. Lange Zeit wurde er wegen seiner religiösen Haltung von der Geistlichkeit angefeindet, doch stand er für seinen Glauben und für die deutsche Schule mutig seinen Mann. Er wollte ein Christ sein, der über dem Bekenntnisstreit stand. Religiöse Fragen hörten nie auf, ihn auf das höchste zu beschäftigen. Rosegger war als sittlicher Charakter von lauterer Reinheit. Sein Schriftstellertum faßte er von der höchsten Seite auf. Unerschütterlich glaubte er an den Beruf des Menschen zum Höheren, und sah die schönste Entfaltung des Lebens dort, wo der Mensch um die höchsten Güter mutvoll kämpft.

1879 hatte Rosegger eine zweite glückliche Ehe mit Anna Knaur geschlossen. Graz und Krieglach blieben seine Heimstätten. Im Jahr 1889 sah er Hamerling und Anzengruber ins Grab sinken. Schrieb er auch keine selbständigen Werke mehr, so begleitete er doch in Heimgärtners Tagebuch die Ereignisse des Tages mit seinen Bemerkungen. Auch den Weltkrieg erlebte er. Die schmerzvollen Briefe, die er damals schrieb, offenbaren sein Innerstes. Gebrochenen Herzens, kurz vor der Niederlage Deutschlands, ehe er den 75. Geburtstag erreichte, starb er 1918. In Krieglach ist er begraben.

Gedichte und Erzählungen in obersteirischer Mundart: Zither und Hackbrett, mit einem Vorwort von R. Hamerling 1869. Tannenharz und Fichtennadeln 1869. Stoansteirisch (= Altsteirisch) 1885.

Größere Erzählungen: Schriften des Waldschulmeisters 1875. Heidepeters Gabriel 1882. Der Gottsucher 1883. Jakob der Letzte 1888. Martin der Mann 1891. Peter Mayr, der Wirt an der Mahr 1893. Das ewige Licht 1897.

Biographisches: Waldheimat 1877. Aus meinem Handwerkerleben 1880. Am Wanderstabe meines Lebens 1883. Als ich jung noch war 1895. Mein Weltleben oder wie es dem Waldbauernbuben bei den Stadtleuten erging 1897. Einleitung zu den Gesammelten Werken.

Religiöse Schriften: Bergpredigten 1885. Allerlei Menschliches 1892. Mein Himmelreich 1901. I. N. R. I., frohe Botschaft eines Sünders 1905.

Sammlungen kleiner Erzählungen: Buch der Novellen 1872, Feierabende 1880, Neue Waldgeschichten 1884, Höhenfeuer 1887, Allerhand Leute 1888, Idyllen aus einer untergehenden Welt 1899.

Einzelne Erzählungen daraus: Die Geschichten von Abelsberg, Der liebe Gott zieht durch den Wald, Ums Vaterwort, Eine mit Geld, Ein Pfeiflein zur rechten Zeit, Der Sämann, Die Zuflucht, Wie ich mit Theresl ausging, Nachtschatten, Der Ameisler, Die Ehestandspredigt, Das zugrunde gegangene Dorf, Zwei die sich mögen, Die drei Berühmten in Alpl, Die Schulprüfung, Der Adlerwirt von Kirchenbrunn, Schneiderliebe.

Gedichte (hochdeutsch) 1891. Erinnerungen an Hamerling 1891. Am Tage des Gerichts (Volksschauspiel) 1892. Gute Kameraden (Literarische Bildnisse) 1893.

Der Heimgarten (gegründet 1876) mit Heimgärtners Tagebuch.

Rosegger, das ist statistisch zu erweisen, hat merkwürdigerweise von allen deutschen Schriftstellern seiner Zeit die meisten Leser bei den Arbeitern aufzuweisen. Kein anderer Dichter fand bei dem erwachsenen männlichen Großstadtproletariat mehr Anklang. Auch in den Lazaretten des Weltkriegs war Rosegger der beliebteste Autor. Ganz unermeßlich ist auch, was Rosegger für die Kenntnis des Deutschtums im Ausland bedeutet. „Rosegger ist ein unverwüstlicher deutscher Besitz." Das hebt ihn ohne Frage über das, was künstlerisch gegen ihn einzuwenden ist. Er hat den Rhythmus des bäuerlichen Erzählens. Auch in Schriftdeutsch schreibt er Steirisch. Die alte deutsche Bauernsprache wacht in ihm wieder auf. Er richtet sein Augenmerk darauf, so klar, so einfach, so unkompliziert, so freudig und lebenbejahend wie möglich zu sein. „Unser Ziel sei der Frieden des Herzens. Besseres weiß ich nicht."

Die künstlerische Bedeutung von Rosegger liegt in den kleinen Erzählungen. Kein anderer kommt ihm auf diesem Gebiete gleich. Unübersehbar wie die Pflänzchen eines Forstgartens im Walde stehen die kleinen Geschichten Roseggers in den Sammlungen da. Unerschöpflich ist das Gedächtnis dieses Schriftstellers. In unvergänglicher Frische, in unerhörter Echtheit und Mannigfaltigkeit tauchen noch dem 75jährigen die Erinnerungen aus der Jugend auf. Aus Büchern, aus Erzählungen schöpft er nicht. Nur unmittelbar Erlebtes, nur blitzartig Geschautes gelingt dem rasch produzierenden Volkserzähler, bei dem die Neigung zur lehrhaften Sentimentalität freilich bisweilen störend ist.

Rosegger hatte Vorgänger in Hebel, Auerbach, Stifter und Anzengruber Mit Hebel und Auerbach verband ihn im allgemeinen die gleiche volkstümliche und erzieherische Richtung, mit Stifter das Naturgefühl, mit Anzengruber die Anschaulichkeit und der Realismus der Gestalten. Von den bildenden Künstlern seiner Zeit glich ihm Franz Defregger, der Maler zahlreicher bekannter Bilder (Zitherspieler auf der Alm, Der Abschied des Jägers, Der Salontiroler, Heimkehrender Tiroler Landsturm) sowohl in der Abstammung wie im Stoffgebiet und in den Grenzen der Kunst. Es ist bei Rosegger dreierlei wohl zu unterscheiden: erstens, was eigenes ursprüngliches Erleben, sodann, was bloß prächtig erzählte Anekdote, drittens, was künstlich zurecht gemachtes Bildungswerk ist. Zur Höhe der Menschenschilderung Anzengrubers, zu einem groß zusammengefaßten Werk von realistischer Ausführung und mächtigen Gedanken hat er sich nicht erhoben; der etwas gewaltsamen Selbstbeherrschung Stifters ist er jedoch nicht verfallen. Rosegger war ein Bauer; im Bauerntum liegen die tiefsten Wurzeln seiner Kraft, und wo er sich auf die Verarbeitung seiner Jugenderinnerungen beschränken konnte, da ist er ein Meister psychologischer Schilderung, besonders in Heidepeters Gabriel und in der Waldheimat. Als Epiker ist Rosegger eins der größten Erzählertalente dieser Generation. Vom tiefsten Ernst reicht seine Kunst bis zur froheften Lust. Vor Herbem und stark Naturalistischem schreckte Rosegger dabei nicht zurück; aber Humor und echte Religiosität veredelten auch den geringsten Stoff. Oft mischte er aber auch in das wirklich von ihm Erlebte Romantisches, Sentimentales, Geziertes und Tendenziöses hinein. Einzelne Werke, wie Martin der Mann, waren direkt auf eine große Gedankenwirkung zugespitzt; sie waren aber am ärmsten an individuellem Leben. Im Ganzen ist Rosegger für die vierte Generation das, was Auerbach für die dritte

Generation war — nicht weniger aber auch nicht mehr —; nur genoß er vor Auerbach den großen Vorzug, daß er zeitlebens in Berührung mit Volk und Natur der Heimat blieb, und daß er nicht wie Auerbach mit den Einflüssen einer spitzfindigen rabbinischen Bildung zu kämpfen hatte. Man bewundert mit Recht die Einfachheit und Plastik der Gestalten, die Frische der Beobachtung Roseggers; doch darf man Roseggers geschilderte Menschen nicht mit den wirklichen Menschen in den Almhütten und Bergsiedelungen der Steiermark vergleichen. Die Gestalten Roseggers sind zwar lebendig erfaßt, aber für die humoristische oder tragische Wirkung zurecht gemacht, und aus allen hört man Rosegger selber sprechen. Philosophierende Bauern wie bei Auerbach wurden deshalb die Gestalten Roseggers nicht; aber ein Stück Kalendermann steckt wie in Auerbach so auch in Rosegger. Die kleinen Erzählungen sind fraglos künstlerisch sein Bestes. Nur ganz wenige größere Kompositionen gelangen ihm wirklich. Wo die moderne städtische Welt ihm entgegentrat, fehlte ihm sowohl das Verständnis wie das Vermögen sie darzustellen. Sein eigentliches Gebiet war und blieb die Dorfgeschichte.

Die Schriften des Waldschulmeisters. Der Erzähler findet in einem einsamen Walddorf Winkelsteg das Tagebuch und die Lebensgeschichte des verschollenen Waldschulmeisters Andreas Erdmann. Aus dem Buch erfährt man, daß Erdmann, den eine hoffnungslose Liebe verzehrt, den Tiroler Aufstand vom Jahr 1809, den Feldzug gegen Rußland 1812 und die Völkerschlacht bei Leipzig 1813 mitgemacht hat. In dieser Schlacht fällt von seiner Hand sein liebster Freund, der auf gegnerischer Seite kämpft. Erdmann fühlt das Bedürfnis, sich vor der Welt in einen stillen Winkel zu verkriechen. Er zieht sich als Waldschulmeister in die tiefste Einsamkeit der Alpen zurück. Fünfzig Jahre wirkt er da in stillem Segen unter wilden rauhen Menschen. Im höchsten Alter überkommt ihn die Sehnsucht nach der Welt. Er verschwindet, ohne daß jemand zu sagen vermöchte, wohin er sich gewandt hat. In den steirischen Alpen, wo sie am höchsten sind, und wo man das adriatische Meer erblickt, findet man ihn erblindet und erfroren.

Jakob der Letzte. Ein Großgrundbesitzer sucht in den steirischen Alpen im Dorf Altenmoos Hof und Feld der Bauern aufzukaufen, um seine Jagdgründe meilenweit auszudehnen. Auf dem gekauften Land wuchert der Wald über die einst mühsam kultivierten Äcker dahin. Die alte Wildnis kehrt wieder. Der Guldeisner, der reichste Bauer von Altenmoos, verkauft um vieles Geld seinen Hof. Die kleineren Besitzer, darunter Jakob Steinreuter, der Held der Erzählung, können sich nur schwer behaupten. Ein Bauer nach dem andern verkauft. Jakob ist der letzte, der sich behauptet. Sein Weib stirbt; sein Sohn Friedel fällt im Krieg; sein andrer Sohn ist verschollen; seine Knechte kündigen den Dienst. Mit verbissenem Trotz führt er den Krieg gegen den Wald und das räuberische Wild. Unglück aller Art bricht über ihn herein. Zum Äußersten getrieben, erschießt der alte Bauer einen Waldheger. Er selbst sucht und findet den Frieden im Wasser des stillen Grundes.

Der Gottsucher. Die Handlung ist in eine unbestimmte Vorzeit verlegt. Die Gemeinde Trawies steht in bitterer Feindschaft ihrem Priester gegenüber. Das Los trifft den Schreiner Wahnfred, den Priester zu erschlagen. Er vollführt die Tat und entkommt. Elf andere Rädelsführer werden hingerichtet, der Ort mit Fluch und Bann belegt. Die Gemeinde wird gottlos und verwildert. Wahnfred gelobt seinem Weib, alles wieder gut zu machen. Er sucht den Weg zu Gott zurück; doch der Friede mit der Kirche ist unmöglich. Da beschließt Wahnfred, sich selbst und die verwilderte Gemeinde zu vernichten. Er verbrennt sich selbst mit seinen Genossen. Nur zwei schuldlose junge Menschen entkommen.

Die Darstellung in den Schriften des Waldschulmeisters ist stellenweise arg sentimental; Jakob der Letzte zeigt Roseggers Talent am kräftigsten; im Gottsucher, wo höchste Probleme hereinragen, werden wir die Grenzen seines Könnens gewahr. In diesen drei Werken, die seine größten waren, schildert Rosegger mit Kraft und Lebendigkeit Leute, die von der Welt abgeschlossen sind. Die Charakteristik

der Volksgestalten seiner Heimat in ihrer Urwüchsigkeit, in ihrer Warmblütigkeit, ihrem Trotz und absonderlichem Wesen ist sein eigentliches Gebiet. In nahem Zusammenhange stehen die Geschehnisse seiner Erzählungen mit der Natur. Hier ergießt sich Roseggers Liebe zur Heimat am freiesten. Er ist der stärkste Heimatkünstler seines Geschlechtes. Die Matten, die unergründlich tiefen Wälder, die lachenden Täler, die im Endlosen verschwimmenden Gipfel des Hochgebirgs schauen klar und wirklich fühlbar in die Welt seiner Bergbewohner hinein. Wo Rosegger diese ihm natürliche Welt verläßt, und wo ihn Jugenderinnerungen und Heimateindrücke nicht mehr leiten, da wird er unsicher, übertrieben und unnatürlich. Sein Jesusbuch J. N. R. J. ist voll romantischer Weichlichkeit, seine Darstellungen der großen Welt in Stadt und Schloß (Martin der Mann, Weltgift) ungeschickt und unwahr; in Erdsegen, in Meinem Himmelreich und anderen Werken scheitert der Künstler am Lehrhaften. Der Kreis seiner Kunstbehandlung ist klein, und so entgeht Rosegger der Gefahr nicht immer, sich selbst zu kopieren, wichtigtuerisch-lehrhaft in alles hereinzureden und seine Urwüchsigkeit gleichsam auf Flaschen zu ziehen. Doch war dies eine Schwäche, in die gerade ein volkstümlicher Erzähler so leicht verfällt. Es stört Rosegger nicht, die ruhige Sachlichkeit seiner Schilderung plötzlich mit erzieherischen Bemerkungen zu unterbrechen. Richtete sich sein Sehnen auch allzeit nach höheren Dingen, so scheute er doch vor eigentlich tragischen Konflikten zurück, um dafür im Kleinleben seines Volkes und seiner Heimat der treueste, überzeugteste und deshalb auch der am meisten überzeugende Schilderer zu sein.

Die Bedeutung von Rosegger liegt darin, daß er mit seiner reinen, lauteren, sittlichen Natur viel dazu beigetragen hat, die Stadt- und Kulturmenschen wieder zum Einfachen, Schlichten, zur Natur zurückzuführen und sie mit der Natur wieder vertraut zu machen. Rosegger ist nicht allein eine literarische, sondern er ist auch eine soziale und ethische Erscheinung. Die lautere und große Grundgüte seines Wesens zieht die Menschen immer wieder zu Rosegger hin, mag er sich auch oft genug wiederholen und oft predigen.

Wildenbruch

Eine Zeitlang war Wildenbruch die große dichterische Hoffnung der Generation. Das war ums Jahr 1882. Die Erde schien ein neues Geschlecht ans Licht hervorzutreiben. 1881 hatte der Herzog von Meiningen Wildenbruchs Karolinger aufgeführt. Der Erfolg war über die Maßen groß. Die Bühnen, die erst des Dichters Stücke beharrlich zurückgewiesen hatten, rangen jetzt um die Aufführung Wildenbruchscher Dramen. Rasch gab der Dichter aus seinem mit abgelehnten Stücken gefüllten Schubfach Drama um Drama heraus, die alle schon in den siebziger Jahren entstanden waren. Und so viel bunter stofflicher Reiz, eine solche Jugendlichkeit, ein solches Theatertalent und so viel vaterländische Glut lockte und sprühte fast aus jedem Drama, daß 1882, also kurz bevor die fünfte Generation ihren ersten Anlauf nahm, mit Wildenbruch eine Wiedergeburt unserer dramatischen Dichtkunst zu beginnen schien. Wildenbruchs geschichtliche Dramen schienen nicht bloß durch Lindaus und Blumenthals Dramatik sich breite Bahn zu brechen, sie schienen auch, von den höchsten Ideen der Vaterlandsliebe erfüllt, unserer Poesie

eine ganz neue Richtung anzuweisen. Es war die Folge der starken aber eintönigen Eigenart und des großen Bühnentalentes, daß Wildenbruch zunächst über den Umfang seines Talentes täuschte; er war ein Dichter ohne Aufwärtsentwicklung; er blieb stehen, wo er stand; er nahm von den Ideen der Zeit fast nur die vaterländische Idee in sein Schaffen auf; es war sein Verhängnis, daß er sich rascher Bühnenkenntnis als Lebenskenntnis erworben hatte; er schuf, wenn er Charaktere bildete, fast nur Rollen, nicht lebende Menschen; er erregte, indem sein Ohr dafür stumpf zu werden schien, ein mächtiges Getöse mit Worten und Waffen, so daß ein feinerer Geschmack sich allmählich davon wegwendete. Sein Verdienst sei deshalb nicht geschmälert. Wildenbruch gewann, als er 1882 auftrat, viele, die vorher für ernste Dichtkunst gleichgültig gewesen waren. Auch daß er dem vaterländischen Gedanken so glühenden dramatischen Ausdruck gegeben, sei ihm nicht vergessen. Die naturalistisch gefärbten Dramen, die Wildenbruch von 1890 bis 1892 schrieb, waren mehr aus Trotz entstanden; schon vorher hatte er Realistisches und Romantisches in der Sprache gemischt; aber ihrer ganzen Art nach wurzelt Wildenbruchs Kunst mehr im Romantischen als im Realistischen.

Schon Wildenbruchs Abstammung entbehrte nicht eines gewissen romantischen Anstrichs. Er leitete seinen Ursprung von den Hohenzollern her. Prinz Louis Ferdinand, der preußische Alcibiades, der 1806 bei Saalfeld fiel, hatte von einer Hutmachertochter Henriette Fromme zwei Kinder, einen Sohn und eine Tochter, die 1810 nach einer bei Greifenhagen liegenden Ortschaft den Namen von Wildenbruch erhalten hatten. Die Tochter Blanka wurde Hofdame; der Sohn Ludwig stieg im Staatsdienst zu hohen Stellungen empor. Er war der Vater des Dichters. Er vermählte sich mit Ernestine von Langen, einer vornehmen, gütigen Frau. Der Vater war in der Jugend ein Abbild des Prinzen Louis Ferdinand, durch und durch Kavalier, glänzend, temperamentvoll, musikalisch, ein eifriger Politiker. Erst in vorgerückten Jahren wurde er verschlossen, heftig, autokratisch.

Der Sohn, Ernst von Wildenbruch, 1845 in Beirut in Syrien geboren, wo der Vater preußischer Generalkonsul war, glich im Aussehen dem Ahnherrn nicht. Er war sein Lebtag schwerflüssig, versonnen, persönlich durchaus ohne Glanz; aber das Blut Louis Ferdinands brach in der stürmischen Wucht seiner Dramen und in persönlicher Reizbarkeit durch.

Mit dem Vater kam der Knabe nach Athen, dann nach Konstantinopel. Anfangs sollte Wildenbruch die militärische Laufbahn einschlagen. Zögling des Kadettenhauses, ward er 1863 Gardeoffizier in Potsdam. Hiervon unbefriedigt, quittierte er den Dienst. 1866 nahm er als Leutnant der Gardelandwehr am Feldzug teil, kam aber nicht ins Feuer. 1867 studierte er in Berlin die Rechte. Zwischen 1867 und 1870 begann er Lenz, Klinger, Tieck, Hoffmann, Zacharias Werner und Kleist zu lesen und die Wendung zum dramatischen Schaffen zu nehmen.

Im Jahr 1870/71 mußte der werdende Dichter zu seinem Schmerz bei einem Ersatzbataillon bleiben und Zuschauer sein, während sein höchstes Sehnen in Preußens Aufstieg Erfüllung fand. Dann verbrachte Wildenbruch von 1871 bis 1877 in Frankfurt a. O. eine an stillen poetischen Eindrücken und Versuchen reiche Zeit. „Ohne Frankfurt a. O. hätte er nie sein Wesen, seine Persönlichkeit zu solcher Einheit und Klarheit läutern können, wie es geschah." In Frankfurt schrieb er die pathetischen Epen Vionville und Sedan, das Drama Harold und die ersten Novellen.

1877 kam er wieder nach Berlin und wurde Hilfsarbeiter im Auswärtigen Amt. In der hohen Politik ist Wildenbruch nie verwendet worden. Die ersten Berliner Jahre waren voll stärkster Anspannung und fieberhaftem Schaffen. Werk auf Werk entstand, aber keines kam zu seiner Verzweiflung auf die Bühne. Nur der Berliner Akademisch-literarische Theaterverein trat mit jugendlicher Begeisterung für den bereits 32jährigen Dichter ein, voran die Brüder Hart und Berthold Litzmann. 1881 kam der erste große Erfolg mit der Aufführung der Karolinger durch die Meininger. Nun tauchte Wildenbruch strahlend auf und er war für einige Jahre der hoffnungsreichste Dramatiker Deutschlands. Otto Brahm begrüßte ihn als spezifisch preußisches Dichtertalent, Fontane hielt sich zweifelnd zurück. Ein Vierzigjähriger

heiratete Wildenbruch Maria von Weber, eine Enkelin des Freischützkomponisten. 1900 trat Wildenbruch als Geh. Legationsrat in Ruhestand. Er lebte Anfangs im Winter in Berlin, im Sommer in Weimar. 1905 siedelte er sich dauernd in Weimar in der Villa Ithaka an. Wo es nottat, war Wildenbruch stets mit männlichem Wort im öffentlichen Leben mahnend und begeisternd zu hören. Man gewöhnte sich fast schon daran, in ihm so etwas wie ein Gewissen des deutschen Volkes zu sehen. Im Jahr 1909 starb er in Berlin. Auf dem schönen neuen Friedhof in Weimar liegt er auf der Höhe begraben. „Sterben ist nur eines Tages Enden. Tod nur Schlaf der niemals wach Gewesenen. Nie entschläft, wer einmal wach gelebt." Der um ein Jahr jüngere Bruder des Dichters, Ludwig, überlebte ihn. Mit ihm erlosch das Geschlecht derer von Wildenbruch schon nach zwei Generationen.

Vaterländische Gesänge: Vionville 1874, Sedan 1875.

Historische Dramen: Harold (1875 beendet), Der Mennonit (1877), Die Karolinger (1878), Vater und Söhne (1880), sämtlich 1882 erschienen; Christoph Marlow 1884, Das neue Gebot 1886, Heinrich und Heinrichs Geschlecht 1896, Die Tochter des Erasmus 1899, König Laurin 1900, Die Lieder des Euripides 1904, Die Rabensteinerin 1907; Ermanerich; Der deutsche König 1906 bis 1908.

Hohenzollern-Historien: Die Quitzows 1888, Der Generalfeldoberst 1889, Der neue Herr 1891.

Moderne Dramen: Die Haubenlerche 1890.

Kleinere Erzählungen: Der Meister von Tanagra 1881. Novellen 1882 (Francesca von Rimini. Vor den Schranken. Brunhilde). Kindertränen 1884. Neue Novellen 1885 (Das Riechbüchschen. Die Danaide. Die heilige Frau). Das edle Blut 1892. Claudias Garten 1895. Neid 1900. Die letzte Partie 1909.

Romane: Eifernde Liebe 1893. Das wandernde Licht 1893. Schwesterseele 1894.

Gedichtsammlungen: Dichtungen und Balladen 1884. Lieder und Balladen 1892. (Am bekanntesten ist das Hexenlied geworden.)

Das Lebenswerk Wildenbruchs umfaßt 34 Dramen, 27 Novellen, 4 Romane und zahlreiche Gedichte, Skizzen, Reden und Aufsätze.

Wildenbruch, dieser jugendliche Dichter, hätte zehn Jahre früher kommen müssen. Wäre er, was ganz gut denkbar gewesen wäre, unmittelbar nach 1870 aufgetreten, er hätte die ganze Nation im Sturm mit sich fortgerissen, Wir hätten vielleicht ein nationales, sicher aber ein historisches Drama edlen Stils gehabt. Lindner, Kruse, Dahn, Gottschall, Fitger hätte er glänzend überwunden. Wildenbruch ist zu spät gereift. Er war ein 36jähriger, als die Karolinger auf die Bühne kamen. Er ist eigentlich immer bei der Jugend stehengeblieben. Das brachte ihn in ein ganz eigentümliches Verhältnis zur jungen Generation. Er war eigentlich nur von 1877 bis 1887 der Dichter der Jugend. Schon 1888 veränderte sich seine Stellung zur Jugend; sie wendete sich von der Vergangenheit zur Gegenwart, entsagte der Romantik, suchte ihre literarischen Ideale im Ausland und glaubte an den Sozialismus und Naturalismus. Ehe man sich's versah, wurden aus Wildenbruchs Anhängern um 1890 seine Gegner. Die historische Dichtung, das Versdrama wurden von dieser neuen Jugend bekämpft, Ibsen, Zola, Dostojewski auf den Schild gehoben. Wildenbruch sah sich vereinsamt. Dazu aber kam, daß er nach wie vor von großen nationalen Zielen erfüllt blieb. „Wenn ich nicht mehr die große deutsche Geschichte für das Volk bearbeitete, wer täte es dann noch?"

Winter 1884/85 faßte Wildenbruch den Plan, durch eine Folge von Dramen das deutsche Volk auf die Höhe der nationalen Leistungskraft zu heben. Diese Folge begann mit dem Neuen Gebot, dann folgten die drei Hohenzollerndramen (Quitzows, Generalfeldoberst, Neuer Herr). Wildenbruch war innig davon durchdrungen, daß dem Fürstengeschlecht der Hohenzollern das Führertum des deutschen

Gedankens zukomme. Er fand keineswegs bei den regierenden Hohenzollern das rechte Verständnis. Aus engherzigen dynastischen oder politischen Gründen wurden von Wilhelm II. Väter und Söhne, Das neue Gebot, Der Generalfeldoberst und König Laurin für die Hofbühne oder für die Berliner Theater verboten und vorzeitig abgebrochen. Schließlich gab der Dichter infolge dieser hohenzollernschen Einsprüche den großen Plan der Hohenzollernstücke auf. Er schrieb 1890 die Haubenlerche aus einem gewissen Trotz gegen die Behandlung seiner Hohenzollerndramen und weil er sich mit der sozialen Frage auseinandersetzen wollte. Sein zweites soziales Stück, Meister Balzer, glückte gar nicht und so kehrte er dem sozialen Drama wieder den Rücken. Mit den Heinrichsdramen 1896, mit der Rabensteinerin 1907 feierte er große Triumphe. Schon 1883 hatte er den Grillparzerpreis, 1884 den Schillerpreis erhalten; er erhielt ihn 1896 doppelt verliehen. Seltsamerweise war Gerhart Hauptmanns Florian Geyer nur einen Tag vor Kaiser Heinrich in Berlin aufgeführt worden. Die Rabensteinerin erlebte in etwa 1½ Jahren 1000 Vorstellungen. Etwa um 1900 sah Wildenbruch, der treue deutsche Eckart, am politischen Himmel immer stärker das Gewölk aufsteigen. Von Kaiser Wilhelm II., den er erst freudig begrüßt, erwartete er nichts mehr. Die Dramen seiner letzten Periode (Laurin, Ermanerich) sind düsterer Ahnungen voll.

Wildenbruchs auffallendste Eigenschaft ist sein heißes Bühnentemperament. Er war in der Art der dramatischen Gipfelung der Erbe Schillers und Kleists; er hatte die blendende Bühnengeschicklichkeit Halms und zugleich Zacharias Werners wuchtige Kraft. Mit welchen Mitteln er die lärmende Theaterwirkung erzielte, war ihm, dem Gefühlsdramatiker, nicht die entscheidende Frage. Das war das Louis-Ferdinandblut in den Adern des Dichters. Es lag ihm niemals an der Innerlichkeit, sondern stets an theatralisch geraffter äußerer Handlung, an schlagenden Gegensätzen, an spannenden, fantastischen, das Blut aufwühlenden Vorgängen. Wildenbruch war zu seinem Unglück schon bei seinem Auftreten ein fertiger Meister der Theatralik; er brauchte nicht innerlich poetisch geschautes Leben mühsam in Bühnenvorgänge umzusetzen; er sah von Anfang an Bühnenvorgänge — und nur diese — und das hatte den Nachteil, daß jene tieferen Lebensbezüge, jene heimlich wirkenden Kräfte poetischer Zeugung, die in einem schlechteren Theatraliker, aber einem besseren Poeten als Wildenbruch den eigentlichen Antrieb des Gestaltens bilden, Wildenbruchs in der Hauptsache nur äußerlicher Kunstbehandlung fehlten.

Bemerkenswert ist der Unterschied zwischen Wildenbruchs ältern und jüngern Stücken. Die ältern Stücke waren strenger und knapper in der Form; sie versagten sich noch manche allzu üppige Einzelheiten; die späteren, besonders die Hohenzollerndramen, wogen in formloser Gestalt, in hoch aufbrandenden dramatischen Massen vorbei; eine Aufregung ohne Ende geht durch die Szenen; in Überschwenglichkeit erstickt jede feinere Empfindung; Schreien, Toben, Knien, Schwören, Taumeln, Händeheben, Segnen, Fluchen, Profetenworte Sterbender reihen sich in diesen Stücken wahllos aneinander, um den Zuschauer niederzuwuchten. Im Generalfeldoberst z. B. wird der fürstliche Heerführer durch die theatralischen Visionen eines einfachen Mädchens bewogen, im Ringen um die Weltmacht eine andere politische Partei zu ergreifen. Leicht durchschaut man hier die theaterromanhafte Unwahrheit

des Vorganges; man würde aber viel öfter über die schwache Motivierung der Wildenbruchschen Stücke staunen, wenn man im Theater mehr Zeit hätte, die donnernd rollende Handlung näher in Augenschein zu nehmen. Aber Wildenbruch läßt dem Zuschauer keine Zeit. Seine Worte fliegen bald in leidenschaftlich bewegtem Pathos vorbei, bald gefallen sie sich am vertrauten Klang moderner Gassenrede. Es findet sich auch in dem brodelnden romantischen Kessel manch schönes, manch markiges Wort neben dem rauschenden und berauschenden Getön. Nach innen aber öffnen die prächtig rollenden Verse keinen Schacht, der uns zeigen könnte, was die Personen wohl außerhalb der Theaterszene gefühlt, was sie früher erlebt, was sie gedacht und gelitten haben; alle diese Verse haben nur eine der Rampenbeleuchtung der Bühne zugekehrte Schauseite, die man, wie Kulissen, nicht von rückwärts oder von der Seite her betrachten darf. Wildenbruch ist als Dichter der ewige Jüngling: „Er ist stets in Siedeglut, wenn er schafft, stets begeistert, stets entflammt; der Temperaturgrad bleibt sich stets der gleiche, wem und was auch immer die Begeisterung gilt. Wildenbruch kann Donner rollen lassen, um einen Spatzen vom Acker zu scheuchen, Stürme entfachen, um ein Nachtlicht auszulöschen. Aber ein Großempfindender bleibt er doch, und als Aufrütteler, als ein Priester der Poesie, der mit Geißelhieben die Krämer und Schmarotzer aus dem Tempel gejagt hat, hat er das Seine getan, der Dichtung den Weg zu neuen Höhen zu bahnen."

Die älteren Dramen sind in Jamben geschrieben; die Quitzows brachten einen Wechsel von Prosa und Jambus; die folgenden sind in sogenannten deutschen Versen nach Art des Hans Sachs geschrieben, ein unruhvolles Getümmel von Plattheit, Poesie und Schwulst. Ganz in Prosa von stark rednerischer Färbung ist das Heinrichsdrama geschrieben. Wildenbruch liebte es später, das höchste Pathos mit gewöhnlichstem Naturalismus zu vermischen. Eine andere klägliche Geschmacksverirrung sind die modernen Berliner Dialektszenen, die in die historischen Dramen des 15. und 17. Jahrhunderts verflochten sind. Auch in dem modernen Drama Die Haubenlerche kann die sprachliche Äußerlichkeit, so modern sie scheinen mag, doch nie das Bild eines in der Hauptsache rückwärts, nicht vorwärts blickenden Dichters ändern. Wildenbruch schaut „mit schön rollendem Aug'" in die Vergangenheit zurück; ist je die Einteilung der Dramatiker in Dichter des Fabeldramas und des Charakterdramas richtig gewesen, so war Wildenbruch ein reiner Fabeldramatiker, d. h. er legte das ganze Schwergewicht auf die Handlung, nicht auf die Charakteristik. Von großen Geschehnissen ging er aus; die Charaktere bildete er nach der Handlung. Stoffe großen historischen Wurfs wählt Wildenbruch am liebsten; in die Handlung legt er nicht bloß Ein starkes, sondern mit Vorliebe zwei starke Motive, so im Harold, im Mennoniten, in den Vätern und Söhnen, im Neuen Gebot, in der Rabensteinerin. Überall ist das sprachliche Gewand das gleiche. Meist hemmt die Notwendigkeit zu exponieren im ersten Akt noch einigermaßen das unruhvolle Drängen nach vorwärts; je weiter aber das Stück sich von dem ersten Akt, in dessen Bau Wildenbruch Meister war, entfernt, desto mehr wird die Handlung überhäuft und überhastet; die theatralische Konzentrierung drückt dann wieder auf die innere Verbindung der Handlung; wo in Wirklichkeit hundert ganz verschiedene Motive einander kreuzen mußten, da bleibt bei Wildenbruch, um die mannigfachsten Handlungen zu erklären, nur ein

einziges bruchstückartiges Motiv zurück, das notwendig theatralisch wirken muß. Es kommt hinzu, daß Wildenbruch auf dem Theater fast nur dem Augenblick lebt; d. h. die Wirkung der Einzelszene geht ihm über die Wirkung des Aktes; die Aktwirkung wieder steht ihm über dem Kunstgefüge des Werkes im ganzen, mochten Wahrscheinlichkeit und Charakteristik darüber auch zu Grunde gehen.

Die Karolinger: Der Zerfall des Frankenreiches 833 unter Ludwig dem Frommen wird in Verbindung mit einem Ehebruchsdrama großen Stils gebracht, das zwischen Bernhard von Barcelona und der Kaiserin Judith spielt und das mit dem Untergang beider endet.

Harald: Zeit der Eroberung Englands durch die Normannen 1066. Harald bricht in kraftvoller Vaterlandsliebe die Eidestreue und fällt im Kampf gegen die fremden Eroberer. Es ist der Kampf zwischen Germanen und Romanen.

Der Mennonit: Konflikt in einem hochstrebenden edlen deutschen Jüngling zwischen den starren Enthaltungsgeboten einer kleinen Sekte und dem großen nationalen und individuellen Sturm und Drang in der gewaltigen Zeit der Befreiungskriege 1813.

Väter und Söhne spielen ebenfalls zur Zeit der napoleonischen Kriege. Die Väter im Jahr 1806, unter Vorurteilen und in engen verderbten Verhältnissen aufgewachsen, hassen einander und sind zum Kampf gegen die napoleonische Macht unfähig. Die Söhne im Jahr 1813 sind im Unglück erstarkt und miteinander verbrüdert; sie kämpfen und sterben gemeinsam für die Freiheit des Vaterlandes.

Das neue Gebot: Das Stück spielt 1074 zur Zeit Gregors des Siebenten und Heinrichs des Vierten. Es behandelt einen Doppelkonflikt in dem nach der Sitte der Zeit verheirateten deutschen Priester Wimar Knecht. Er muß sich entscheiden, ob er nach dem neuen Gebot des Papstes in Rom dem deutschen König untreu werden und sein Weib verstoßen soll oder ob er bei seinem Weib verharren und dem heimischen König gegen den Papst beistehen soll. Das Stück endet tragisch.

Heinrich und Heinrichs Geschlecht. Drei Stücke: Kind Heinrich, König Heinrich und Kaiser Heinrich. Die Stücke spielen von 1056 bis 1111. Im König Heinrich stehen sich Heinrich der Vierte als Vertreter des Deutschtums und des monarchischen Gedankens und Gregor der Siebente als Vertreter der päpstlichen Allgewalt gegenüber. Im Kaiser Heinrich entreißt der fühllose Sohn Heinrich der Fünfte dem menschlich fühlenden und deshalb menschlich schwachen Vater Heinrich dem Vierten die Kaiserkrone, rächt dann aber den Vater an dessen Feinden und führt dessen Werk zu Ende.

Im Jahre 1888, als Kaiser Wilhelm starb, ward das erste Stück der Hohenzollernhistorien: Die Quitzows vollendet. Es war das Drama vom Kampf der beiden Brüder Dietrich und Konrad Quitzow gegen den sonnigen, gottgesandten ersten Hohenzollernfürsten der Mark. Bereits vor Bismarcks Entlassung war das Schauspiel: Der neue Herr abgeschlossen, dieses Drama vom trotzigen Junker Moritz Augustus von Rochow und dem alten Minister Grafen Schwarzenberg, die beide dem sonnigen, gottbegnadeten neuen Herrn, dem jungen großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, erliegen müssen. In diesem Drama erblickten viele mit Unrecht eine Anspielung auf das Verhältnis Bismarcks zu Kaiser Wilhelm dem Zweiten. Nach Wildenbruchs Absicht sollten die Hohenzollerndramen keine Werke für die Literatur, sondern für das Volk werden. Dramatisch genommen sind es allerdings Ungetüme. Ein Wort Bismarcks kann man auf sie anwenden: „Der Ton der Trompete hat seine Reize für ein preußisches Ohr nicht verloren", aber wie versanken sie, diese naiven Stücke, wenn man sie an Kleists freiem stolzen Hohenzollerndrama Prinz Friedrich von Homburg oder an Wilibald Alexis' brandenburgischen Romanen vergleichend maß. Auch in Wildenbruchs glänzendster Leistung, im König Heinrich, wo er sich am meisten bemühte,

Menschen zu gestalten, ist die Charakteristik der schwächste Teil am Stück. Und doch, mit all seinen Fehlern hatte Wildenbruch für seine Zeit etwas Hinreißendes. Das kam daher, daß es ihm mit seinem Schwung und seiner Begeisterung wirklich ernst war. In seiner einfachen Natur war die Vaterlandsliebe ein fast unwiderstehlich, stromartig ausbrechendes Gefühl. In Vorzügen und Fehlern, in der Glut der preußischen Empfindung, in der Freude an kraftvollen Mannesnaturen und an tobender Feldschlacht, in der Freskomanier der Darstellung, in der heiligen Begeisterung für Deutschlands Aufgabe in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleicht Wildenbruch vielfach dem Historiker Heinrich von Treitschke. Beide bekannten sich zu einem und demselben Glauben, dessen Grundwahrheit lautete: „Des Mannes höchstes Gut ist der Staat“ und zu dem andern: „Liebe zum Vaterland ist Gottesdienst.“ Wildenbruchs spätere Stücke sind schwermütiger. Lyriker war er nicht. Im Roman fehlt ihm die große Führung der Handlung. Wohl aber verdienen seine Zeitgedichte und die kleineren Novellen mit ihrer Psychologie, besonders ihrer Kenntnis der Knabenseele, Hervorhebung. Wildenbruch steht als Novellist, was die Psychologie und die schlichte Darstellung des Lebens betrifft, weit über Wildenbruch dem Dramatiker. Von den größeren erzählenden Werken ist Schwesterseele zu rühmen. Der Dichter gibt in den kleinen Novellen mehr Eigenes als in manchen seiner rauschendsten Dramen.

Wilbrandt

Wilbrandts geistige Heimat liegt unbestreitbar in der dritten Generation, dort ungefähr, wo auch Heyse die besten Wurzeln seines dichterischen Wesens besaß. Mit den Poeten dieser Generation teilte Wilbrandt die umfassende feine Geistesbildung, die Vornehmheit des Stiles, den ausgezeichneten Geschmack, die künstlerische Durchbildung der Stoffe und den Optimismus des Wesens. Wilbrandts dichterisches Talent war nicht sehr groß oder ursprünglich; aber es war höchst wandlungsfähig und elastisch.

In der alten mecklenburgischen Seestadt Rostock wurde Adolf Wilbrandt 1837 geboren. Sein Vater war Professor der Ästhetik und Literatur an der Universität Rostock, ein freigesinnter Mann, der nach 1853 in einen niederträchtigen politischen Hochverratsprozeß verwickelt wurde. Auch der Sohn trug die Leidenschaft für Politik in sich. Schon von frühen Knabenjahren an dichtete Wilbrandt. In Berlin und München vollendete er seine höchst mannigfaltigen Studien: „Aus Pietät“, sagte er, „ward ich Jurist, aus Neigung Historiker, aus Patriotismus Journalist, aus Naturtrieb Poet.“ Nach 1859, als er zum Doktor promoviert, erwachte wieder seine politische Leidenschaft. Er war zwei Jahre Schriftleiter an der Süddeutschen Zeitung in München, wo er in Berührung mit Geibel, Heyse und den Mitgliedern des Krokodils kam. Künstlerisch war diese Bekanntschaft mit den Münchnern für ihn von Bedeutung. Er empfand den Journalistenberuf bald als unerträglich: „Bei edler Gesinnung ist der Journalistenberuf eines tüchtigen Mannes wert; mir war das ewige Einerlei des ewigen Wechsels, das ruhelose Leben von und für den Tag zuletzt wie ein dauernder Selbstmord an Seele und Leib.“ Durch die Abfassung seiner vorzüglichen Biographie Kleists 1863 rettete sich Wilbrandt aus dem Tagesschriftstellertum zum dichterischen Schaffen zurück; er bearbeitete sophokleische und euripideische Tragödien und übersetzte shakespearische Stücke; dann erwachte in ihm die Kraft eignen Schaffens. Er ging 1864 nach Italien, wo er ganz im Sinne der Italienschwärmer Klärung, Erhebung, Sammlung fand. 1871 verließ er München und ging nach Wien, wo er Makart auf der Höhe seines Ruhmes sah; 1873 verheiratete er sich mit der Burgschauspielerin Auguste Baudius. Von 1881 bis 1887 leitete Wilbrandt das

Wiener Burgtheater. Für den Theaterbetrieb war Wilbrandt eine zu innerliche, seine Natur, doch bewahrte das Burgtheater unter seiner Leitung wenigstens den Ruhm einer hohen literarischen Kunststätte. Für Charlotte Wolter schrieb er die glänzende Rolle der Messalina, für Sonnenthal das rührselige Familienstück: Die Tochter des Herrn Fabricius. Nach Niederlegung seiner Direktion zog sich Wilbrandt, ein 50jähriger, in seine Vaterstadt Rostock zurück.

Hier begann nun seine letzte, in mancher Hinsicht größte Zeit, wo seine wertvollsten Zeitromane (Ifinger, Dornenweg, Osterinsel) entstanden. Rastlos im Hervorbringen bis zuletzt, starb er 74jährig, 1911 in Rostock. Seine Frau, Auguste Baudius, überlebte ihn um viele Jahre.

Dramatische Werke. Lustspiel: Die Maler 1872. Tragödien: Gracchus, der Volkstribun 1873. Arria und Messalina 1874. Kriemhild 1877. Der Meister von Palmyra 1889. Timandra 1903.

Schauspiel: Die Tochter des Herrn Fabricius 1883.

Novellen 1869. Neue Novellen 1870. Neues Novellenbuch 1875. Novellen aus der Heimat 1882. Der Wille zum Leben 1885. — Einzelne Novellen: Johann Ohlerich 1870. Fridolins heimliche Ehe 1876. Der Lotsenkommandeur 1882. Untrennbar 1885. Erika 1899.

Romane: Meister Amor 1880. Adams Söhne 1890. Hermann Ifinger 1892. Der Dornenweg 1894. Die Osterinsel 1895.

Biographien: Heinrich von Kleist 1863. Hölderlin, Reuter, Lichtenberg.

Gedichte 1874. Neue Gedichte 1889.

Lebensgeschichtliches: Gespräch, das fast zur Biographie wird (in den Gesprächen und Monologen 1889). Erinnerungen 1905.

Als man es Wilbrandt zum Vorwurf machte, daß er auf zu vielen Gebieten tätig gewesen sei, rechtfertigte er sich selbst: „Wer danach fragt, was die Menschen von ihm begehren, hat sich schon verloren, oder es war an ihm nichts zu verlieren. Hast Du einen Weg, so geh' ihn; willst Du Freies und Gutes schaffen, so rede zuvor so frei und gut, wie Du kannst; soll Großes aus Dir hervorgehen, so komme Großes in Dich. Und dann lerne Deine Kunst, und wisse, daß Du nicht auslernst!"

Wilbrandts Erstlingswerke, namentlich die Lustspiele, sind vergängliche Gebilde; das beste, Die Maler, war unverkennbar Freytags Journalisten nachgebildet, lustig, aber oberflächlich; lebendig waren darin allein die Zustandsschilderungen, die Wilbrandt aus seiner Kenntnis der Münchner Malerkreise schöpfen konnte. In seinen Trauerspielen aus der Römerzeit: Cajus Gracchus, Arria und Messalina war Wilbrandt ohne Frage der bedeutendste Dramatiker der Jahre von 1870 bis 1880. Cajus Gracchus zeigt eine wilde, theatralische Glut, die mit der Weichheit des Gemütes, mit der Träumerei und Nachdenklichkeit im Wesen des Poeten kaum vereinbar scheint. Wilbrandt war durch Mommsens modern-realistische Auffassung des antiken Lebens angeregt worden: Gustav Freytag hatte in seinen Fabiern 1859 noch ganz schulmäßig eine kalte Studie des römischen Geschlechtsverbandes gegeben; Wilbrandt nahm die Farben zu seinen brennenden Gemälden der Römerzeit aus der Gegenwart herüber; Liebe, Haß, Parteikampf, Cäsarenwahn hatten einen ganz modern nervösen Zug. Der heiße Atem der Makartzeit weht in diesen Stücken. Messalina — Charlotte Wolter vom Wiener Burgtheater war eine blendende Vertreterin der Rolle — atmet leidenschaftliche Erregung; sie hat etwas von Dumas' Demimondestücken, aber ins Dämonische und Pathologische gesteigert. Der junge Held, Markus, der Sohn der Arria, muß sterben, weil er durch die Nacht in Messalinas Armen die „Ehre" verloren hat. Kriemhild, die den Nibelungenstoff, zu dessen Bewältigung Hebbel

elf Akte gebraucht hatte, in drei zusammendrängte, ist fein und edel, auch geschickt gemacht, aber das Thema ist nicht bewältigt. Timandra steht gedanklich am höchsten.

Wilbrandts Stücke sind Dramen von starker Konzentrierung, reich an stürmischen Ereignissen, die eine technische Geschicklichkeit ersten Ranges aufgebaut hat, im Psychologischen nachlässig, in der Sprache zwar kräftig, aber infolge der zusammengedrängten, oft überhitzten Handlung dürr, hastig und äußerlich. Bühnenkenntnis, Berechnung der Wirkung, neufranzösische Technik besaß Wilbrandt in ungewöhnlichem Maße; aber seine besten poetischen Gaben vermochte er nicht als Dramatiker, sondern als Erzähler zu entfalten. Wilbrandt steht als Novellist neben Heyse; aber er ist ungekünstelter, herzlicher, frohmütiger und träumerischer. Ein sehr kühnes Thema behandelt Fridolins Ehe. Der Held — Vorbild ist Friedrich Eggers — ist eine tragische Erscheinung; er lebt mit sich selbst in einer heimlichen Ehe, d. h. in seinem Charakter mischen sich zu gleichen Teilen männliche und weibliche Eigenschaften. Er gehört zu den Übergangsmenschen. „Sie suchen ihre Ergänzung, aber sie finden sie nicht. Suchen sie den Mann? Nur die weibliche Hälfte ihrer Seelen sucht den Mann. Suchen sie die Frau? Nur diese andere Hälfte ihrer Seele sucht nach der Frau. Sie können sich nicht ergänzen, denn sie sind schon ergänzt. Sie sind mit sich selbst verheiratet." Eine Fülle interessanter Themen, allerdings nicht immer in künstlerischer Ausprägung, behandelte Wilbrandt in seinen zwischen 1890 und 1895 erschienenen Romanen. In Meister Amor gab er einen Theaterroman; die Makartzeit schilderte er in dem Künstlerroman Hermann Ifinger mit den Gestalten von Makart (Leo Falk) und Graf Schack (Baron Pillnitz); Der Dornenweg behandelte die soziale Frage; Die Osterinsel, wohl das bedeutendste dieser Werke, gestaltete in freier Weise das Schicksal Nietzsches: der Held Dr. Helmut Adler sucht in der Ferne die Osterinsel des hohen Menschentums und geht dabei zugrunde. In unserm Innern müssen wir die „Osterinsel" suchen und mit andern Gleichstrebenden zusammenwachsen zu einer großen Osterinsel.

Wilbrandts erfolgreichstes Drama: Der Meister von Palmyra bildete den Auftakt zu dieser reichen Schaffenszeit.

Apelles, der Baumeister von Palmyra zur Zeit des Kaisers Diokletian, wünscht ewig zu leben, der Arbeit und dem Genusse hingegeben, wenn ihm des Geistes und des Leibes Kraft, solange er lebe, nicht erlahmen. Der Wunsch wird ihm gewährt. Er sieht Jahr um Jahr verrinnen. Jedes Glück und jedes Leid, das Menschen eigentümlich ist, wird ihm zuteil. Mit ihm wandert, nur in stets erneuter Form ein Mädchen, bald als Zoe, Phöbe, Persida, bald als Nymphas und Zenobia durch das Leben, um ihn zu höherer Erkenntnis zu führen. Viel muß der ewiges Leben Begehrende erdulden: Unter dem Hasse der Heiden bluten die Christen; später verfolgen die Christen die Heiden. Weib und Enkel sterben ihm dahin; Apelles muß leben; seine hohen Tempel zerfallen; Sehnsucht nach dem Tode verzehrt ihn; des Daseins Lust und Trieb vertrocknet in ihm; er fühlt, daß des Menschen Tun nur eine von den tausend Formen des Lebens zu erfassen und zu entfalten vermag; er fleht um die Ruhe des Todes und scheidet endlich, die Lebenden segnend, von dieser Erde:

> „Nur der kann leben, der in andern lebt,
> An andern wächst, mit andern sich erneut.
> Ist das dahin, dann, Erde, tu dich auf,
> Treib' neue Menschen an das Licht hervor,
> Und uns, die Scheinlebendigen, verschlinge."

Auch Wilbrandt erlebte, gleich seinem Meister von Palmyra, einen zweimaligen Wandel der Geschlechter. Die Generationen von 1850 und 1870 sah er versinken. Doch während die Erde die dahingeschiedenen Geschlechter verschlang, erneute er sich mit seltener Jugendkraft und blieb verhältnismäßig frischer als mancher der Jüngeren.

Lyriker: Lorm und Greif

Als gegensätzliche Naturen gesellen sich noch einige lyrische Dichter hinzu. Als ausgesprochensten Vertreter der Weltanschauung Schopenhauers hat man oft Hieronymus Lorm angesehen und in seinem düstern Lebensgeschick die Erklärung dieser Anschauung gesucht. Lorm aber war kein landläufiger Schopenhauerianer; Lorm zeigte weder als Mensch noch als Dichter pessimistische Züge, wenn er auch als Philosoph über die Endlichkeit und Ursächlichkeit der Welt wie Schopenhauer dachte. Lorm sah in dem „grundlosen Optimismus", d. h. in der reinen Herzensgüte, in der weltüberschauenden wunschlosen Lebensstimmung den Gipfel des menschlichen Glücks. Was H. Lorm unter den Lyrikern der Zeit charakterisierte, war die eigentümliche Verbindung von Dichtung und Philosophie.

Hieronymus Lorm hieß mit seinem wirklichen Namen Heinrich Landesmann. Er stammte aus Nikolsburg in Mähren 1821. Schon in der Kindheit wurde er taub und büßte später auch das Augenlicht ein. Dennoch beschäftigte er sich eifrig mit philosophischen Studien und den politischen und literarischen Zeitfragen Östreichs. Er lebte hauptsächlich in Wien als Literat und Kritiker, dann zwanzig Jahre in Dresden und starb 1902 in Brünn.

Lorm war einer der vielen deutschen Dichter, die unter schwerem Siechtum zu leiden hatten. Als die bekanntesten dieser jahrelang siechen Dichter sind zu nennen: Weisflog, Heine, Mosen, E. Th. Hoffmann, Grabbe, Wienbarg, Lenau, Leuthold, Wilibald Alexis, Otto Ludwig, Hamerling, Emanuel Geibel, Georg Ebers, Lorm, Martin Greif, Wilhelm Walloth, Friedrich Nietzsche.

Hieronymus Lorm schrieb Gedichte (gesammelt 1880), philosophische Schriften (Der Naturgenuß 1876, Der grundlose Optimismus 1894), zahlreiche Romane zwischen 1878 und 1890, die aber ohne Wert sind, und viele Novellen, von denen einige künstlerische Feinheiten zeigen (Wanderers Ruhebank 1881 und Am Kamin 1883). Von Bedeutung sind einzig Lorms Gedichte. Natur, Liebe und Erkenntnis sind ihre Lieblingsthemen. Die Gedichte sind von tiefem Ernst, wahr und sehr mannigfaltig in der Behandlung des einen Tones, der sie alle durchklingt, des Schmerzes. Die Gedichte wenden sich weniger ans unmittelbare Gefühl als an den denkenden Geist. Nicht alle Gedichte Lorms sind poetisch verklärt, nicht bei allen entspricht die dichterische Anschaulichkeit den hohen Gedanken, aber die besten, wenn sie auch in der Minderzahl sind, zeigen die Vorzüglichkeit der innern Form, die die Schönheit eines lyrischen Gedichtes ausmacht.

Noch verschiedener als einst über Vischer lauten die Urteile über die Begabung eines Lyrikers, der, ohne eine führende Stellung zu genießen, doch mit in die vorderste Reihe der lyrischen Dichter dieser Generation gehört: über Martin Greif.

Martin Greif (eigentlich Friedrich Hermann Frey) wurde 1839 in Speyer in der Pfalz geboren. Er stand als bayrischer Offizier im Feldzug 1866 gegen Preußen. Ein Jahr darauf nahm er seinen Abschied. Er hatte erkannt, daß er ein Dichter, kein Soldat sei, daß er nicht zum Kämpfen, sondern zum sinnenden Schaffen bestimmt sei. Greif hörte nun Vorlesungen an

der Münchner Universität. 1870 folgte er dem deutschen Heer als Kriegsberichterstatter. In München und Wien, wo er mehrere Jahre lebte, war er mit vielen bedeutenden Männern befreundet, so mit Karl du Prel, Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Wilhelm Steinhausen, Adam Oberländer und Wilhelm Leibl. In Wien verkehrte er viel mit Anselm Feuerbach; Heinrich Laube führte mehrere Stücke Greifs mit Erfolg auf.

Eine Stellung nahm der Dichter nicht an. Still und unberührt von den rasch wechselnden Strömungen und literarischen Moden lebte Martin Greif, der ein glühender Patriot und ein begeisterter Naturfreund war, teils auf Reisen, teils in München seinem poetischen Schaffen, unter schweren Kämpfen als echter deutscher Dichter. Er starb 1911.

Gedichte 1868. (Lieder, Naturbilder, Stimmen und Gestalten, Balladen und Mären, Deutsche Gedenkblätter, Sinngedichte). Neue Lieder und Mären 1902.

Balladen: Morgentrunk (Nach einem Trunk im Bügel), Der Königssohn, Der Werwolf, Das klagende Lied, Die Kristallkönigin.

Widmungen: Albrecht Dürer, Hans Sachs, Goethe, Walter von der Vogelweide.

Dramen: Prinz Eugen 1880. Hohenstaufen-Trilogie: Heinrich der Löwe 1887, Die Pfalz im Rhein 1887, Konradin 1888. Ludwig der Bayer 1891. Agnes Bernauer 1894. Hans Sachs 1894. General York 1900. Schillers Demetrius 1902.

Greif ging vom Volkslied, von Goethe, Uhland und Mörike aus. Er darf nur als Lyriker, und als solcher auch nur in seinen besten Sachen bleibende Bedeutung beanspruchen. In den Balladen kehrt die Art älterer Vorbilder wieder, ebenso in den Sinngedichten und Gedenkblättern, die übrigens Greifs wackere, patriotische Gesinnung zeigen; in den Dramen fehlt bei aller Reinheit des Wollens, bei aller Herzlichkeit und bei aller volkstümlichen Richtung doch die dramatische Kraft; der Dichter ist hier durchaus epigonisch; der Historienstil zeigt eine bei einem Lyriker merkwürdig magere Form; der Dramatiker Greif erinnert an den Dramatiker Uhland, und läßt wie dieser Fülle, Tiefe und dramatische Wirkung vermissen. Verhältnismäßig am kräftigsten wirkt das Drama Ludwig der Bayer, das die Unwohner des schlachtenberühmten Marktfleckens Mühldorf am Inn in volkstümlichen Aufführungen darstellten.

Den lyrischen Gedichten Greifs wäre eine strengere Auswahl zu wünschen. Sie enthalten des Schönen sehr viel, doch ist dies verborgen unter manchem Mittelmäßigen und Schwachen. Seine Lyrik ist der reflektierten und rednerischen Lyrik Geibels entgegengesetzt. Greifs poetische Bilder sind meist der Natur Süddeutschlands entnommen. Seelenleben und Naturleben klingen da zusammen. Das Leben in der Natur ist das Grundelement seiner Lyrik. Greif gibt keine ausgeführten Naturschilderungen vom sonnigen Wald, vom heimlichen Dunkel der Nacht; er deutet nur an, läßt das Gefühl bloß anklingen und beschränkt sich mit einer gewissen Keuschheit und Herbigkeit auf das Notwendigste. Dies macht seine Lieder oft dunkel und läßt viele zu halb epigrammatischen, halb lyrischen Kleinigkeiten herabsinken. Denn wenn der Eindruck des Volksliedmäßigen auch zum Teil in der Sprunghaftigkeit der Empfindungen beruht, so wählt das Volkslied doch stets die bildhaften, gleichsam dramatisch fortschreitenden Momente und zwingt zum selbstschöpferischen Mitgehen und Ergänzen. Dieses zwingende Element fehlt bei Greif nicht selten.

Wollen wir die Wirkung von Martin Greif erklären, so können wir dies mit der Anführung seiner besonderen dichterischen Gaben nur teilweise erreichen. Das Geheimnis, weshalb ein kleines Lied von Martin Greif oft so merkwürdig innig

berührt, hat einen tieferen Grund. Martin Greif gehört zu den Poeten wie Uhland, Eichendorff, Mörike, Liliencron, deren Wurzeln durch die Schichten des Kulturbodens hinabreichen bis in den beharrenden Grund des deutschen Wesens selbst. Aus dieser tiefsten, untersten Schicht, die auch bei dem Zuströmen fremder Einflüsse unserer Dichtung den nationalen Charakter stets erhält, steigt wie ein frischer, wenn auch nicht sonderlich starker Quell Martin Greifs zarte, innige, oft klagende, niemals leidenschaftliche Dichtung empor. Sie unterscheidet sich durch dieses aus dem deutschen Volksgemüt quellende Leben von der Dichtung der meisten andern Poeten der Generation.

Der groteske Satiriker: Wilhelm Busch

Satire und Humor haben in alter Zeit auf niederdeutschem Boden ihre eigentümlichste Gestaltung gefunden (das Tierepos Reineke Vos; Till Eulenspiegel, die Verkörperung niederdeutschen Bauernwitzes; Johann Laurembergs Scherzgedichte; Joachim Rachels Satiren). In neuerer Zeit haben Raabe und Wilhelm Busch in Niederdeutschland die Formen des Humors und der Satire am höchsten entwickelt, Raabe als zarter schwermütiger Lyriker, Busch als schlagkräftiger, derber, grotesker Satiriker.

Wilhelm Busch, geboren 1832 in Wiedensahl, nahe der Grenze von Hannover und Hessen, kam in das Haus seines Onkels, eines Landpfarrers, sollte zuerst Ingenieur werden, entschloß sich aber, Maler zu werden; er besuchte die Akademien Düsseldorf, Antwerpen und München, ward in dieser Stadt für Jahrzehnte seßhaft, veröffentlichte 1858 seine erste Zeichnung in den Fliegenden Blättern, gab Münchner Bilderbogen heraus (Der Honigdieb, Die bösen Buben von Korinth, Der hohle Zahn u. v. a.), schuf in Vers und gleichzeitig in Bild, erlangte die größte Volkstümlichkeit, zog sich, zeitlebens ein Einsamer, ja ein Einsamgeborener, auf der Höhe seines Ruhmes nach seiner Heimat Wiedensahl zurück, verzichtete fast ganz auf den Verkehr mit der Außenwelt und übersiedelte 1898 nach Mechtshausen am Harz, wo er beschaulich der Natur und stiller Lektüre lebte. Bald nach seinem 75. Geburtstag starb er 1908 in Mechtshausen. Schopenhauer war auf ihn von großem Einfluß; auch die Niederländer Maler Rembrandt, Steen, Brower, Ostade, Teniers und Breughel haben sein künstlerisches Gesamtschaffen bestimmt. An Heimat und Volkstum hing er mit ganzem Herzen; er war auf dem Gebiet der niedersächsischen Volkskunde tätig; bezeichnend war für ihn auch seine Liebe zu den Tieren. Persönlich war er ein frommer Protestant, kein Verächter der Religion.

Schriften in Wort und Bild: Max und Moritz 1865, Der heilige Antonius von Padua 1870, Die fromme Helene 1872, Hans Huckebein der Unglücksrabe 1872, Pater Filucius 1875, Julchen 1877, Herr und Frau Knopp 1877, Balduin Bählamm der verhinderte Dichter 1881.

Kleine Dichtungen ohne Bilder: Kritik des Herzens 1871, Zu guter Letzt 1904 (Fabeln, Sprüche, Genrebildchen).

Briefe an eine Freundin Maria Anderson 1908.

In der gleichzeitigen Schöpfung von Vers und Bild besaß Busch Vorgänger in Kortum, dem Verfasser der zeit- und sittengeschichtlich sehr wichtigen Jobsiade (1784), ferner in Franz Kugler, der aber im Akademischen stecken blieb, und in dem Münchner Lokaldichter Grafen Franz Pocci (1807 bis 1876), dem Schöpfer des Staatshämorrhoidarius und zahlreicher Märchen, Lieder und dramatischer Spiele mit eigenen Bildern. Wilhelm Hey, zu dessen Gedichten Otto Speckter die Bilder in leichter Schraffierung zeichnete, war in mancher Beziehung ein gemütvoller Vorgänger der Bilderbogendichtung. Das charakteristische Merk-

mal Wilhelm Buschs als Dichter wie als Zeichner ist, daß er mit elementarster Gebärde, mit simpelsten Mitteln das Wesenhafte trifft. Er ist in der Knappheit und Schlagkraft des Reims ebenso ein Meister wie in der Kunst der rasch umrissenen Zeichnung, die künstlerisch bekanntlich ein großes Maß von Können verlangt. Wort und Bild stehen der überlieferten Schönseligkeit auf das schroffste entgegen und geben sich in einem absichtlich primitiv groben Stil, der in der Zusammendrängung das Menschenmögliche leistet und dabei doch ganz durchgeistigt ist. Denn Wort und Bild durchzieht ein tiefer Pessimismus, eigentümlicherweise aber ein Pessimismus ohne jedes Mitleid, also ganz und gar das Gegenteil des Schopenhauerschen Pessimismus. Es gibt wohl keinen Dichter, in dessen Werken sich mehr Grausamkeiten und Fühllosigkeiten finden als in den Dichtungen dieses Humoristen, über dessen Werke der Philister so viel gelacht hat. Man kann wohl sagen, daß sich die meisten Leute, von dem Wort Humor betäubt, gar nicht klar machen, worin das Wesen Buschs eigentlich besteht. Es ist unglaublich, was an Dummheit, Genußsucht, Übermut, Schmutz, Faulheit, Schwindel, Rachsucht, Gier und Roheit bei Wilhelm Busch sich findet. Daneben werden die ausgesuchtesten Qualen des Leibes und der Seele mit der Fantasie eines mittelalterlichen Hexenmeisters für gute und böse Menschen, zumeist aber für kindischen Unfug ersonnen: neckende Buben werden durch das rollende Faß des Diogenes zu Brei gequetscht; Max und Moritz, zwei unglückliche, verwahrloste Kinder, werden im Backofen geröstet und, da sie noch nicht tot sind, in der Mühle zerschroten; ein Affe zerrt an dem Nasenring eines Schwarzen, bis dessen Nase, zur Qualspirale verlängert, aus der Wurzel gerissen wird; eine Lichtschere wird einem Säugling im Steckbett auf den bloßen Leib geschnürt, kurz und gut, es ist, wie selbst ein Schwärmer für Busch gesteht, „eine Orgie von Scheußlichkeiten und Torturen, ein Konzert von Wutgeheul, Schmerzstöhnen, Furchtwimmern und Racheschnauben".

Künstlerisch möglich sind diese nicht abzuleugnenden Dinge nur durch die ungeheuerlichste Übertreibung bei voller Gelassenheit, die als Grundstimmung aufrechterhalten wird und die den Gedanken an die Wirklichkeit der Vorgänge trotz aller Realistik der Einzelheiten gar nicht aufkommen läßt. Schon aus der Vorliebe für die Hyperbel geht hervor, daß Busch sicherlich mehr grotesker Satiriker als Humorist ist. Vor seinem Blick zerrinnt jedes Ideal; sein Spott ist schneidend und ohne Erbarmen. Das alles zeigt, daß Busch zwar ein überlegener Geist ist, der sich in absichtlich spießiger Form über die Unzulänglichkeit und Gemeinheit des menschlichen Lebens lustig macht, aber zu den großen Satirikern (Swift) zählt er ebensowenig wie zu den großen Denkern. Alle Versuche, ihn zum Dichter von weltliterarischer Bedeutung zu erheben, schlagen fehl. Zu einer Überwindung des Leids, zu einer großen Weltanschauung, zu irgendeiner starken Bejahung eines Ideals ist er nicht gedrungen. Hier liegt die Schwäche seines Menschentums, aber gleichzeitig die Gefährlichkeit dieser im Grunde allen Plattisten höchst willkommenen Satire. Sicherlich war W. Busch als Mensch und Dichter der geborene Gegner der Philister, aber daß er gerade die meisten Bewunderer und Freunde unter der kompakten Mehrheit der meckernden Philister besitzt, muß doch nachdenklich machen. Seine aus der Kulturkampfzeit stammende satirische Trilogie gegen Heucheltum und Pfaffentum: Der heilige Antonius (Der heilige Mann), Die

fromme Helene (Die bigotte Frau) und Pater Filucius (Der schleichende Jesuit) wird, da sie des Abstoßenden fraglos zu viel hat, nur als Tendenzwerk Geltung behalten. Reiner, aber gleichzeitig schwächer ist seine gegen menschliche Schwächen im allgemeinen gerichtete Satire in Hans Huckebein, in Knopp und in Balduin Bählamm. In der Kritik des Herzens gab er absichtlich Gedichte ohne begleitende Bilder, da man vielfach glaubte, daß er nur die Bilder, nicht aber die Verse geschaffen habe. Es sind Gedichte, die ihn gemütvoller zeigen als seine Bilderwerke, das Mittelmaß aber nicht überschreiten. Busch ist, sobald man ihn ohne die herkömmliche Philisterheiterkeit sieht — und das muß man — für seine Generation einer der stärksten und wichtigsten Vorläufer von Frank Wedekind und Christian Morgenstern.

Die führenden Modetalente

Paul Lindau

Mit seinen Helden sinkt und steigt nicht bloß der Dichter, mit ihnen sinkt und steigt auch der Literaturgeschichtsschreiber. Nur in einer Zeit, in der das Gefallen an flüchtigen Augenblickswerken das tiefere Interesse an poetischen Werken zurückgedrängt hatte, konnten Unterhaltungsschriftsteller wie **Paul Lindau** und **Hermann Sudermann** zu den Führenden gezählt werden. Spielhagen hatte ihnen die Wege als Pfadfinder geebnet; die Franzosen hatten ihnen die Technik übermittelt; sie selbst haben Altes und Neues geschickt zu verbinden gewußt. Paul Lindau war weder Dichter, noch hatte er Charakter; er war weder originell noch innerlich weder leidenschaftlich noch fantasievoll. Und doch übte er wie wenige seiner schreibenden Zeitgenossen einen großen Einfluß aus. Seine Blütejahre waren die Jahre von 1872 bis 1886. Damals war man einig, daß Lindau zu etwas Großem berufen sei. Seine Theaterstücke gingen über alle Bühnen; er stellte sich zwischen Deutschland und Frankreich als eine Art Vermittler hin; er war der gelesenste und gefürchtetste Kritiker und erlebte mit seinem Roman Der Zug nach dem Westen einen der größten äußeren Erfolge. Das alles war nur möglich in einer Zeit, in der unter ungeahnten wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen eine große Anzahl von Menschen wenigstens in den Großstädten nur dem Erwerb und dem Genuß lebte und Pikanterie und Geistreichelei, eine leichte gefällige Art zu plaudern, über alles schätzte. Dieses Bedürfnis befriedigte die aus Heines Tagen stammende, Poesie und Prosa verschmelzende Zwittergattung des Feuilletons. Von dem Geist des Feuilletons wurden dann alle Gattungen ergriffen: Roman, Drama und Kritik. Mit der kritischen Tätigkeit begann Lindau.

Paul Lindau wurde 1839 in Magdeburg geboren. Fünf Jahre lebte er in Paris, kam 1871 nach Berlin und gründete 1872 die Zeitschrift Die Gegenwart. Indem er norddeutschkühlen Witz mit französischer Leichtigkeit verband, realistische Bilder aus dem Großstadtleben entwarf, wie wenige die Dinge des Lebens von außen kannte und doch nie das Behagen des Philisters eigentlich störte, bot der ebenso kluge wie eitle Mann sehr lange den Angriffen formell ungewandterer, doch sonst hoch über ihm stehender Gegner Trotz. Dann kam gegen 1890 ein jäher Sturz, ein Zusammenbruch, wie ihn in Deutschland bisher nur Börsenjobber erlebt hatten. Derjenige aber irrte, der glaubte, daß Lindau damit abgetan sei. Nach kurzer Zeit, während deren Lindau Amerika bereiste, war es, als sei gar nichts geschehen. Lindau lebte einige Jahre in Dresden, wurde 1895 Intendant in Meiningen und kam aufs neue nach Berlin zurück, wo seines Geistes Heim und hohe Herkunft war, wurde erst Direktor des Berliner, dann des Deutschen Theaters, endlich erster Dramaturg des Kgl. Schauspielhauses und zeigte der er-

kannten Welt, wie lange ein literarisch Überholter praktisch noch weiter zu leben und zu wirken vermag. Ein amüsanter Plauderer, bewahrte er sich die Gelenkigkeit des Geistes bis zuletzt. Sein Bruder Rudolf Lindau stand künstlerisch weit über ihm. Paul Lindau starb in Berlin 1919.

Dramen: Marion 1872. Maria und Magdalena 1872. Ein Erfolg 1874. Gräfin Lea 1880. Die beiden Leonoren 1888. Alles andere ist ohne jegliche Bedeutung.

Romane: Der Zug nach dem Westen 1886. Arme Mädchen 1887. Spitzen 1888.

Kritische Schriften: Literarische Rücksichtslosigkeiten 1871. Moliere 1872. Dramaturgische Blätter 1875. Nüchterne Briefe aus Bayreuth 1876. Alfred de Musset 1877.

Übersetzungen und Bearbeitungen von Dumas (Der natürliche Sohn, Die Fremde, Francillon), von Augier (Arme Löwinnen), von Sardou (Fedora), von Echegaray (Galeotto 1887).

Lebensgeschichtliches: Nur Erinnerungen 1916.

Es gab eine Zeit in den siebziger Jahren, in der die Besprechung eines neuen Theaterstückes, eines Romans in Lindaus Zeitschrift Die Gegenwart ein mit Spannung erwartetes Ereignis war. In Lindaus Kritik paarte sich Leichtsinn mit Spitzfindigkeit. Es kam dem Kritiker Lindau vor allem darauf an, sein Licht leuchten zu lassen. Um die Sache war es ihm nicht zu tun. Maßstäbe kannte der Kritiker Lindau nicht; aber er hatte einen scharfen Blick für die Schwächen der Menschen und der Werke, und verhöhnte mit Vorliebe aufs Grausamste dilettantische Werke; hoffnungsvolle Keime des Neuen verstand er weder zu finden, noch die im Verborgenen ruhenden Werke Kleists, Grillparzers, Hebbels ans Licht zu ziehen.

Aus dem Kritiker ward bald ein dramatischer „Dichter." Dabei kamen Lindau seine Theatererfahrungen in Paris zustatten. Marion, sein dramatischer Erstling, war ganz im Bann der Franzosen; Maria und Magdalena, Gräfin Lea und Ein Erfolg — dies seine besten Stücke — kommen am meisten für sein dramatisches Schaffen in Betracht. Überall war Verstand und Bühnenkenntnis vorhanden; die Stücke hatten gute Effekte, spielbare Rollen und einige spannende Szenen; das Gespräch war fast überall die Hauptsache; der Handlung mangelte es an logischem Zusammenhang. Lindau schuf keine Menschen, sondern nur Rollen, die aus einer Reihe witz- und wortreicher Plaudereien bestanden. In diesen Stücken hat man das Vorbild für zahllose andere Unterhaltungsstücke der Zeit zu erblicken. Bonvivant, Salondame, Liebhaberin, Naive, Alte und die Episodenspieler, besonders aber der Raisonneur, durch dessen Mund der Dichter selber spricht: sie alle reden das gleiche norddeutsche Feuilleton; keine Person entwickelt sich; die Gesellschaftskreise sind die der Bankiers von Berlin-W.; es wird flott gelebt, Sekt getrunken, Witziges und Ernstes gesprochen, gekuppelt, geklatscht, auch etwas sentimental geschwärmt: — so ist ein Stück wie das andere. Realistische Einzelheiten aus dem Großstadtleben sollen den Anschein des wirklichen Lebens wecken. Es war im Ganzen ein leeres Spiel, innerlich hohl und seelenlos. Zu dem Scheinrealismus kam eine Scheinromantik: wenn im wirkungsvollsten Moment die Kraft versagte, dann brachte Lindau sicher ein Gedicht von Chamisso, Eichendorff oder Goethe. Gleichwohl war Lindaus Stück Ein Erfolg für seine Zeit eine kecke, vielleicht sogar eine kühne Tat, wenn man das Drama mit den trocknen, philiströsen Stücken von Roderich Benedix verglich. Dennoch sind Paul Lindaus Stücke eine zwar flache, aber nicht ganz überflüssige Stufe in der Entwicklung des deutschen Dramas zum Realismus gewesen.

Lindau ist in seiner Blütezeit maßlos überschätzt worden; er ist später ebenso sehr in Verachtung geraten. Am besten behauptete sich sein Berliner Roman: Der Zug nach dem Westen. Lindau wußte das Neue, das die jungen Realisten gefunden hatten, ins überlieferte Romangewand zu kleiden. Lindau hatte die Empfindung des modernen Lebens; er stand mitten drin in den neuen Bewegungen und erfaßte leicht und schnell die Erscheinungen, aber er verstand weder ihre Ursache noch ihr Wesen. Technisch genommen hatte er das „Verdienst", daß er den leicht plaudernden Konversationston nach neufranzösischer Art ins Unterhaltungsstück einführte. Seine Werke trugen das Gepräge der Vergänglichkeit; aber sie hatten doch auch manches vom pulsierenden Leben des Tages. Das Modewesen der Zeit war Lindaus Stärke, das schuf ihm seinen Lohn; das schuf ihm aber auch sein Gericht.

Hermann Sudermann

Poetisch reicher, poetisch stärker als Lindau ist **Hermann Sudermann**. Er zeigte mehr Temperament, besaß reichere künstlerische Gestaltungsmittel und hatte mehr Halt im Heimatlichen als Lindau; er fand auch manches Neue und er wußte das so geschickt, so energisch und plastisch auszuführen, daß bei seinem Auftreten 1889 die überschwenglichsten Hoffnungen laut wurden. Sudermann schien, als er auftrat, nicht der Nachfolger anderer Dichter zu sein; er schien Gründer und Vorbild einer aufsteigenden Generation von Poeten werden zu wollen. So stand er lange im Gedächtnis von vielen: Hermann Sudermann und G. Hauptmann wurden zusammen genannt, wenn es galt, die zwei großen modernen Dichter Deutschlands ums Jahr 1900 zu nennen. Das ist heute vorbei. Jede tiefere Betrachtung wird Sudermann und Hauptmann vor allen Dingen ihrer Art nach weit voneinander trennen. Sudermann gehört zu der vierten Generation; seine literarischen Vorfahren sind Spielhagen, Lindau und die Franzosen; mit greller Übertreibung hat man von ihm gesagt, er sei eine Mischung aus Sardou und Marlitt. **Hauptmann** ist bei all seiner Enge und Einseitigkeit der stärkste Dichter der fünften Generation; er suchte und entdeckte neue Bahnen; seine Dramen, mag man über sie denken, wie man will, blicken in die Zukunft und zählen die Werke Ibsens, Tolstois und Dostojewskis zu den Ahnen ihres Stammes. Sudermann dagegen ist der letzte große Erfolgdramatiker des Feuilletonistengeschlechts. Dumas, Augier, Sardou, Lindau, Philippi lautet sein Stammbaum. Sudermann ist von Lindau wohl dem Grad, nicht aber der Art des Talentes nach verschieden. Er ist ein Profiteur, der Mann des Kompromisses, der von dem Neuen gerade so viel nimmt, als das Publikum vertragen konnte; aber von den alten Figuren und dem überlieferten Wesen genug übrig ließ, daß das Publikum sich daran erfreuen konnte.

Sudermann stammte aus einer Mennonitenfamilie; erst der Vater war zur preußischen Landeskirche übergetreten. Hermann Sudermann wurde als der Sohn eines Bierbrauers 1857 in Matziken in Ostpreußen geboren. So viel er später in Berlin von großstädtischen, großhändlerischen und internationalen Eindrücken auch empfing, in seiner Jugend in Matziken, Elbing und Königsberg, in den Wäldern und Feldern Ostpreußens, unter der urwüchsigen, slawisch-deutschen Bevölkerung seiner Heimat hatte sich Sudermann ein Stück unverfälschter Natur zu eigen gemacht, das unverlierbar war, und das ihm stets von neuem poetische Kräfte gab, wenn von seiner Stadtkunst so manches Reis verdorrte. Im vierzehnten Jahr wurde Sudermann Apothekerlehrling, konnte dann aber die Schule in Tilsit wieder besuchen und studierte von 1875 bis 1877 in Königsberg. Dann nahm er Hauslehrerstellen an, fühlte sich

ehrgeizig strebend dem Berliner Getriebe wesensverwandt, war vielgeschäftig im Dienst freisinniger Parteipolitik, schrieb Skizzen und Novellen, ohne rechten Beifall zu finden und schien in seinem literarischen Dachstübchen noch lange auf den Erfolg warten zu müssen. Da riß ihn der Erfolg der Ehre im Berliner Lessingtheater im Herbst 1889 ans hellste literarische Tageslicht. Von geschickter Reklame unterstützt, ward Sudermann nach dem Erfolg der Ehre von einer lärmenden Partei auf den Schild erhoben und auf das Maßloseste überschätzt. Berlin-W. bemächtigte sich des gefeierten Dichters; er lebte in Berlin, auf Reisen, später auf Schloß Blankensee bei Trebbin; geschmeichelt fand sich der weltmännische Dichter in die Rolle eines Modepoeten. Er war betroffen, als schon sein zweites Stück Sodoms Ende gegnerischer Kritik begegnete, und als sich ein immer heftigerer Widerstand gegen sein Schaffen erhob, den er auf Verrohung und Eigensucht persönlicher Feinde zurückführte. Durfte Sudermann sich doch sagen, daß er in seinem Kunstfleiß in späteren Jahren niemals gerastet. Mit treffendem Wort erhob er sich 1902 gegen gewisse Auswüchse namentlich der Berliner Theaterkritik. Daß er dies tat, darf ihm als eine Tat männlichen Mutes nicht vergessen werden.

Romane: Frau Sorge 1887. Der Katzensteg 1890. Es war 1894. Das hohe Lied 1908. Litauische Geschichten 1916.
Dramen: Die Ehre 1889. Sodoms Ende 1891. Heimat 1893. Die Schmetterlingsschlacht (Komödie) 1894. Das Glück im Winkel (Schauspiel) 1895. Morituri 1896 (drei Einakter). Johannes (Trauerspiel) 1898. Die drei Reiherfedern (Märchenspiel) 1899. Johannisfeuer (Schauspiel) 1900. Es lebe das Leben (Schauspiel) 1902. Sturmgeselle Sokrates (Komödie) 1903. Stein unter Steinen (Schauspiel) 1905. Das Blumenboot (Schauspiel) 1906. Der Bettler von Syrakus 1911. Der gute Ruf 1912. Die entgötterte Welt 1915.
Streitschrift: Die Verrohung in der Theaterkritik 1902.

Sudermann begann als Erzähler. Er war in seinen ersten erzählenden Werken düster, mit einer Neigung zum Eintönig-Feierlichen, stark vom heimatlichen Ostpreußentum beeinflußt. Wenn man von Frau Sorge absieht, ist Sudermann als Erzähler ein Nachfolger Spielhagens, nur volkstümlicher und ohne dessen rednerische Sprache. Eigenartig ist nur der Roman Frau Sorge; hier spielen eigene Lebenserfahrungen hinein, und die noch spröde Erzählerart Sudermanns unterstützt gleichsam die Charakteristik des hypochondrisch veranlagten und schwerblütigen Tugendhelden der Geschichte. Sudermann ist hier noch nicht der durch große Erfolge verwöhnte Schriftsteller, noch nicht der raffinierte Techniker. Der Roman kommt von allen Werken Sudermanns am meisten aus der Tiefe und geht am meisten in die Tiefe; gerade das Unbeholfene steht dem Roman gut, die Psychologie in den Kinderszenen muß sogar überraschen. Hier ist der Dichter in Sudermann nicht zu verkennen. Stärker als in Frau Sorge zeigte sich Sudermanns Neigung zum Sensationellen im Katzensteg, einem Roman, der im Jahre 1814 in Ostpreußen spielt. Die Sucht, in jedem Zuge fesseln zu wollen, tritt nicht bloß in der schwülen, verhaltenen Sinnlichkeit, sondern auch in der künstlichen Steigerung der Gegensätze zutage. Zu einem äußerst talentvollen, aber für die literarische Entwicklung nicht weiter in Betracht kommenden Unterhaltungsroman sank Sudermanns Werk: Es war herab.

An dem erfolgreichsten Werke Sudermanns, der Ehre, ist literarisch eigentlich nur die Schilderung des Hinterhauses bemerkenswert; die Personen des Vorderhauses sind nur Gegensatzfiguren aus der Schablonenkomödie, und der rettende Nothelfer, der Kaffeekönig, Graf Trast, der alle Gegner kurzer Hand abfertigt, alle Verhältnisse beherrscht, allen Menschen imponiert, ist der uns wohl bekannte Raisonneur der französischen Komödie. Das glitzernde Gerede über die Verschiedenheit der Ehre sagt uns heute nicht viel.

In diesem Werk zeigt sich die nach Vermittlung strebende Natur Sudermanns an der Art, wie er zwar ein realistisches Lebensbild der naiven Verworfenheit der untern Klassen gibt, aber damit unmittelbar eine Theaterfigur ältesten Stiles wie den Grafen Trast zusammenbringt, die schlechterdings unerträglich ist, und ohne die das Drama Die Ehre für ihren moralpredigenden Helden notwendiger Weise tragisch enden müßte. Das zweite Stück Sodoms Ende zeigt, wie in der von Fäulniskeimen geschwängerten Luft von Berlin-W., im Villenviertel der Großfinanz, ein schwächlicher Künstler verkommt. Schmetterlingsschlacht ist Sudermanns ehrlichstes, Glück im Winkel sein bestes Stück. Heimat machte die Runde über alle Theater der Welt und wurde eine Lieblingsrolle für reisende Virtuosinnen. Es lag in diesem Stück eine nur auf den Effekt berechnete Unwahrheit in dem Gegensatz zwischen Künstlertum und Kleinstädtertum. Die späteren Werke Sudermanns brachten bald Fehlschläge, bald vereinzelte große äußere Erfolge. Als Künstler veränderte sich Sudermann nicht; er ist ein Dichter fast ohne Entwicklung; er blieb, der er war — in Lob wie in Tadel muß man dies sagen — nie hat er der Zeit, nie der literarischen Mode ein Zugeständnis gemacht. Drei Hauptgebiete von Schauplätzen lassen sich unterscheiden: Preußen Ost, Berlin West und das Fabelland Nirgendwo. Nach diesen Gebieten gliedert sich auch Sudermanns Schaffen.

Frau Sorge, Katzensteg, Heimat, Glück im Winkel, Fritzchen, Jolanthes Hochzeit, Johannisfeuer, Sturmgeselle Sokrates, Litauische Geschichten: Gruppe der in bürgerlichen Kreisen spielenden, mehr oder minder bodenständigen und wertvollen Werke.

Ehre, Sodoms Ende, Es lebe das Leben, Blumenboot, Rosen, Der gute Ruf, Das hohe Lied: Gruppe der im Sumpf der Großstadt spielenden Werke.

Die drei Reiherfedern, Johannes, Teja, Das ewig Männliche, Der Bettler von Syrakus, Die Gesänge des Claudian: Gruppe der geschichtlich, ideell oder symbolisch aufgeschwollenen Stücke aus dem Fantasieland. In der Mitte zwischen den Gruppen eins und zwei liegen Die Raschhoffs und die kurz vor dem Krieg entstandene „Trilogie": Entgötterte Welt; in ihnen ist wenigstens der Versuch gemacht, individuell zu färben und sich über den Großstadtkitsch zu erheben.

Künstlerisch mißlungen, aber verhältnismäßig ungefährlich ist die dritte (historisch-symbolische) Gruppe; was man an Sudermann am meisten bekämpft, ist die zweite Gruppe, die der verlogenen Großstadtkunst; was von ihm wahrscheinlich fortlebt und was des Dichters Schaffen in seinem besten Lichte zeigt, ist die erste Gruppe der heimatlichen und bürgerlichen Werke. So wird die Stellung zu dem Dichter ganz verschieden sein, je nachdem man den ehrlich charakteristischen oder den bloß theatralischen Sudermann betrachtet. Als Großstadtdichter kann Sudermann künstlerisch nicht leben ohne das Fäulnisbeet der Korruption. Er staunt vor dem Laster; ein sittliches Empfinden, ja oft ein finsterer Ernst hält ihn zwar ab, ins Zynische zu versinken, aber die süße Zersetzung in der Börsenwelt von Berlin W. hypnotisiert ihn; er geißelt diese Welt, ohne doch von ihr loszukommen. Es ist die sagenhaft korrumpierte Welt der französischen Sittendramatiker Dumas und Augier, die Sudermann mit theatralischen Taschenspielerkunststücken und einigen gut beobachteten Momentbildern wieder für die lebendige Welt ausgibt. In virtuoser Weise handhabt er alle Mittel der Technik; aber das künstliche Kompli-

zieren der Handlung, das Ausbiegen von der Logik der Tatsachen, die Häufung krasser Romaneffekte haben Sudermanns Romane und Gesellschaftsstücke aus Berlin-W. zu Talmikunstwerken gemacht. In Hinsicht auf die Probleme wirft er oft Fragen auf, die er selbst nicht zu beantworten versteht. Er zeigt im Einzelnen treffende Beobachtungsgabe, scharfe Auffassung, klare Prägung der Motive, einen gewissen Schwung und eine große Herrschaft über die Mittel der französischen Theatertechnik; aber daneben sind Empfindsamkeit und Moralisieren, Selbsterklären der Personen und unwahre Theatermache Merkmale Sudermannscher Kunst. Bitter rächte sich später die maßlose Überschätzung am Anfang seiner Laufbahn: so hoch konnte Sudermann niemals steigen, wie er anfangs gestellt worden war; immer mehr literarisch Gebildete fielen von ihm ab, und ergrimmt sah der ernsthafte Mann um seine Schaubühne fast nur noch die effektlüsterne Menge versammelt. Grausam hatte ihn der Gang der literarischen Entwicklung von der Höhe des großen Zeitdichters zu Lindau und den erfolgreichen Theaterschriftstellern verwiesen.

Dennoch ist es unrecht, wenn man heutzutage vielfach so tut, als ob Sudermann gar kein Verdienst. „Was Sudermann für den deutschen Roman hätte werden können", sagt H. Ilgenstein in einer Studie über Wilhelm von Polenz, „wenn er der Epik nicht untreu geworden wäre, das kann man am besten ermessen, wenn man sich des heilsamen Einflusses bewußt wird, den er auf die Entwicklung von Schriftstellern wie Ompteda, Polenz, Frenssen u. a. gehabt hat. Hier hat Sudermann ohne Zweifel literarhistorische Bedeutung. Ohne sein erfolgreiches Beispiel hätten diese dem Naturalismus im Grunde fremden Erzähler an Freytag oder Spielhagen anknüpfen müssen. Sudermann aber hat durch seine Frau Sorge und durch seinen Katzensteg die neue Generation von den ausgetretenen Pfaden Freytags oder Spielhagens verwiesen."

Abhängige Talente

Die Behaglichen

Groß war die Zahl der Dichter, die das moderne, flutende Leben in seiner Fülle nicht bezwingen konnten und die bewußt oder unbewußt abhängige Talente waren. Zwei Gruppen sind hier zu unterscheiden.

Die erste Gruppe, die der Behaglichen, richtete sich in einer Kleinwelt, abseits von dem Getriebe des Tages, still und gemütlich bei zufriedenen und harmlosen Menschen ein. Sie sahen das Leben als Idyll an; sie wußten in Städtchen und Häuschen die schlummernde Poesie aufzufinden, feine reizvolle Fäden um die Kleinstadt, um einsame Häuser in Wald und Moor zu spinnen und in dem geistigen Nestmachen, wie es Jean Paul nannte, volles Genügen zu finden. Ein behaglicher Humor gab den Grundton an; ein bißchen Satire schimmerte hier und da um die Darstellung. Streifte die Darstellung oft auch ans Philiströse, so versöhnte doch immer von neuem das Gleichmaß, die harmonische Übereinstimmung von Wollen und Können. Den besten dieser modernen Idylliker gelang es auch, Geist und Gemüt durch schlichte Herzlichkeit zu ergreifen, in einem engen Darstellungskreis den Widerschein des Lebens zu wecken. Die schwächeren Behaglichkeitsdichter

aber streifen jene untere Grenze eines dünnen Realismus, wo die Poesie schon in Prosa überzugehen droht. Letzte Wasseräderchen sehen wir von Jean Paul und namentlich von Dickens niederfließen; Storm, Stifter, Keller, Reuter und Jensen sind die nährenden Quellbäche dieser poetischen Richtung. Die wichtigsten Dichter dieser Gruppe sind:

Johannes Trojan (aus Danzig, geboren 1837, wird 1862 Mitarbeiter, 1886 Chefredakteur des Kladderadatsch, übersiedelte 1912 nach Warnemünde und starb 1915 in Rostock; ging in seinen zahlreichen gemütlichen Schriften: Beschauliches 1870, Gedichte 1898 auf eine gewähltere künstlerische Wirkung als Lyriker aus. Besonders bekannt sind seine reizenden Kinderlieder und seine Lieder zum Lob des Weins. Der Pflanzenwelt widmete er ein Sonderstudium; Trojan war einer der hervorragendsten Botaniker. Von seinem persönlichen Wesen gibt die humoristische Schilderung seiner Festungshaft: Zwei Monate Festung 1898 die beste Kunde.

Heinrich Steinhausen, geboren 1836 in Sorau, zuletzt Pfarrer im Oderbruch, gestorben 1917, ist verweilend und breit; doch geht er mehr in die Tiefe als Trojan. Gegen das falsch Moderne stellte Steinhausen das Sittliche im christlichen, besonders im protestantischen Sinn auf. Sein Lieblingsgebiet ist die Kleinstadt: Fahnenmaler, Nelkenzüchter, Korrektoren, Buchbinder sind die Hauptfiguren seiner Erzählungen. Zweierlei Stile stehen Steinhausen zu Gebote: der trockene Chronikenstil von altertümlicher, streng sachlicher Beschaffenheit, ein Stil, der treu in der Farbe früherer Jahrhunderte gehalten ist, und der humoristisch breite, behaglich-satirische Stil. Für den Chronikenstil ist der historische Roman Irmela 1881 charakteristisch, für den humoristischen Markus Zeisleins großer Tag 1883, Der Korrektor 1885, Herr Moffs kauft sein Buch 1889, Heinrich Zwiesels Ängste 1899. Abhängig ist Steinhausen in dem einen wie in dem andern Stil.

Heinrich Seidel aus Perlin in Mecklenburg, geboren 1842, ursprünglich ein Ingenieur, der Eisenbahnbrücken und Bahnhofshallen konstruiert hatte, nach 1880 seine Ingenieurstellung aufgab, in Berlin lebte und sich mit den Vorstadtgeschichten 1880 und 1888 und den Gedichtsammlungen Glockenspiel 1889 und Neues Glockenspiel 1893 einen Namen machte. Seidel starb 1906. Seine bekannteste Erzählung war Lebrecht Hühnchen 1882. Klein und dürftig wie der Inhalt eines Fingerhütchens war Seidels Dichtung.

Timm Kröger, mit Klaus Groth, Theodor Storm und Detlev von Liliencron ein Dichter der holsteinschen Heide, ist auch Kleinmaler und feiner Naturschilderer. Kröger, geboren 1844 auf dem Dorfe Haale nahe bei Hademarschen, stammte von einem Heidehof; er war der jüngste von zehn Geschwistern, sollte erst Bauer werden, ergriff aber aus starkem inneren Trieb mit 18½ Jahren autodidaktisch die Studien, wurde Kreisrichter in Ostpreußen, war 1876 Rechtsanwalt in seiner Heimat, in Flensburg, Elmshorn und seit 1892 in Kiel, gab 1902 seine Anwaltschaft auf und starb 1918 in Kiel. Er trat erst als Vierundvierzigjähriger auf Drängen des mit ihm gleichaltrigen und schon erfolgreichen Liliencron mit einer Erzählung in M. G. Conrads Gesellschaft auf. Er schrieb die Novellenbände Eine stille Welt (Bilder und Geschichten aus Moor und Heide) 1891, Die Wohnung des Glücks 1897, Leute eigner Art 1905. Die besten seiner Erzählungen

sind: Der Schulmeister von Handewitt 1893, Hein Wieck (eine Stall- und Scheunengeschichte) 1900, Um den Wegzoll 1905, Des Reiches Kommen, Aus Daniel Darks Jugendland. Von Storm und Björnsons Bauernnovellen hatte Timm Kröger kräftige Anregung empfangen. „Ich bin Heimatdichter", sagte er selbst, „weil mir die Sehnsucht nach Jugend und Heimat die stärksten Impulse gibt. Wenn die Sehnsucht in mir erwacht, die zu Dichtungen führt, dann sehe ich immer unsern so herrlich in der Niederung der Wiesen und Moore vorgeschobenen Hof. Die alten Bäume sehe ich, namentlich die vielhundertjährige Ulme und die ebenso alte Linde, die damals vor den Stubenfenstern am Weg standen, ich sehe ihre Wipfel wie mit großen Augen nach dem verlaufenen Jungen auslugen." Timm Krögers Vorbild ist im allgemeinen Theodor Storm; doch ist Kröger weniger eine lyrische als eine episch behagliche Natur; die Gabe, Verse zu machen, war ihm versagt; in seinen Prosaschilderungen ist er auf eine stille Welt, auf Moor und Heide beschränkt; darin aber zeigt er sich als Meister.

Hans Hoffmann, geboren 1848 in Stettin, dessen poetische Schaffenslust zunächst mit seiner philologischen Lehrtätigkeit im Kampfe lag, und der aus Rom zu seiner Berufsarbeit ins Land der Kassuben heimkehren mußte, später jedoch als freier Schriftsteller schuf und 1902 Generalsekretär der Schillerstiftung in Weimar wurde, gestorben 1909, bezeichnet den Übergang von den Dichtern der rein-behaglich schildernden Kleinkunst zu den in ungemein großer Zahl vorhandenen Unterhaltungsschriftstellern. Sein Grundwesen ist optimistisch, ein leichter, lyrischer Anflug gab seinen Werken eine gewisse Anmut und Liebenswürdigkeit. Von ihm stammen: Der Hexenprediger (Novelle) 1883, Im Lande der Phäaken 1884, Das Gymnasium zu Stolpenburg 1891 (Schulgeschichten) in jenem breiten, behaglichen und humoristischen Charakter gehalten, den wir geschildert haben. Größere Werke von ihm sind die Romane: Der eiserne Rittmeister 1890, eine Familiengeschichte aus dem Jahr 1812, Landsturm, eine Erzählung von der kurischen Nehrung aus dem Jahr 1812. (Der alte Posthalter Sturmhöfel zieht mit sechs Söhnen gegen die aus Rußland heimgekehrten Reste des napoleonischen Heeres.) Tiefere Gestaltungskraft fehlt ihm. In seinen Gedichten ist er Baumbach und Trojan verwandt.

Otto Ernst (Schmidt), einer der letzten Ausläufer, ein Spätgeborener dieser Generation, als Sohn eines Zigarrenmachers 1862 in Ottensen bei Hamburg geboren, bildete sich mit Hilfe von Wohltätern, die ihn unterstützten, zum Lehrer aus und wurde 1883 als Volksschullehrer in seiner Vaterstadt angestellt. Achtzehn Jahre wirkte er als Lehrer. Sein großer schriftstellerischer Erfolg ermöglichte ihm die Aufgabe des Lehramts. Rasch stieg er zu einer Höhe des Ruhms, die er nicht behaupten konnte. Als Schriftsteller trat Otto Ernst zuerst mit Gedichten 1888 hervor, die zwar manches bloß Rhetorische und Lehrhafte enthalten, aber in mancher Beziehung sein Bestes sind; dann wandte er sich dem Essay und endlich dem Drama zu. Otto Ernst zählt mit seinen kleinen humorischen Lebensbildern ebenfalls zur Gruppe der behaglichen Poeten (Aus verborgnen Tiefen 1891, Asmus Sempers Jugendland 1904, Appelschnut 1906, Asmus Semper der Jüngling 1907, Semper der Mann 1916). Otto Ernst hat von Natur eine Liebe für das Kleine, Behagliche; wo ihm aus der Jugend und aus der Welt der Kinder Erinnerungen und Bilder zuströmen, ist er nicht ohne Reiz.

Auch in seinen Essays zeigt er oft fröhlichen Mut, mögen die Gegenstände, die er bekämpft, auch längst in Vergessenheit geraten sein. Die Selbstgefälligkeit aber, die joviale Breite, die innere Verwandtschaft mit dem Philister, die Billigkeit der Satire drücken den Wert seiner Prosaschriften herab. Gelächter erregte 1914 sein Buch gegen Nietzsche (Nietzsche der falsche Profet). Mit seinen Komödien: Jugend von heute 1899 (einer Literaturkomödie) und Flachsmann als Erzieher 1901 (einer Schulkomödie) gehört Otto Ernst trotz der einseitig schwarz oder weiß gefärbten Charaktere zu den bessern Unterhaltungsschriftstellern seiner Generation. Die andern Dramen: Die größte Sünde 1895, Die Gerechtigkeit 1902, Bannermann, Tartüff der Patriot waren auf höhere Ziele gerichtet, sanken aber durch inneren und ästhetischen Unwert rasch in die Tiefe.

Die Aufgeregten

Neben den behaglichen, im allgemeinen mit dieser Welt zufriedenen Dichtern von abhängiger Kunstrichtung gab es auch unzufriedene und aufgeregte. Zwei dieser Poeten stellten in ihrer nervösen Unbeständigkeit, in ihrer flackernden Sinnlichkeit, in ihrem Weltekel und Pessimismus sich als charakteristische Vertreter dieser Generation dar: Richard Voß, der von den Franzosen abhängig war, und Eduard Grisebach, der unter dem Einfluß von Heine stand. Rasch ist beider Ruhm, der in hohen Wogen ging, versiegt.

Eduard Grisebach, in Göttingen 1845 geboren, in Berlin 1906 gestorben, wurde namentlich von Hamerlings Dichtung angezogen. Als Beamter des deutschen Auswärtigen Amtes lebte Grisebach als Konsul lange im Morgenland, in Konstantinopel und Smyrna, bis er nach Berlin heimkehrte. Von Grisebach sind zwei Dichtungen zu nennen: Der neue Tanhäuser 1869, eine Sammlung einzelner, lose zusammenhängender Gedichte, die den ewigen Kreislauf von Begierde zu Genuß, von Genuß zu Reue, von Reue zu neuer Begierde darstellten und deshalb so bestrickend wirkten, weil in einer nachlässig eleganten Form die Sinnlichkeit fast hüllenlos zutage trat. Grisebachs zweites Werk, Tanhäuser in Rom 1875, war eine Novelle in Versen, die hinter der ersten Dichtung zurückstand. Grisebach verstummte nach diesem Werk als Poet; er kannte die Grenzen seines Talentes, und um sich nicht zu wiederholen, hörte er nunmehr auf zu schaffen. Auf seine Generation wirkte Grisebach, weil er nicht als mittelalterlicher Bänkelsänger wie Wolff und Baumbach, sondern als moderner Mensch daherkam; im Grunde jedoch war seine erotische Dichtung eine Plattheit von nicht allzu bedeutendem Reiz der Form.

Als Herausgeber und Übersetzer hat Grisebach Verdienste. Die Ausgaben von Bürgers Werken, Lichtenbergs Satiren, Waiblingers Gedichten aus Italien, die ersten zuverlässigen Ausgaben Hoffmanns und Grabbes und des Wunderhorns sind für ihre Zeit sehr zweckmäßig gewesen. Grisebach hat auch um die arg vernachlässigte äußere Gestaltung des Buches (Einband, Druck und Papier) Verdienste erworben. Sein Katalog der Bücher eines deutschen Bibliophilen 1894 zeigt ihn als einen der ersten deutschen Büchersammler und Kenner. Aus der Sammlung: Tausend und eine Nacht der Chinesen übersetzte Grisebach unter Benutzung englischer und französischer Schriftsteller eine Anzahl Novellen. Den stärksten und mächtigsten Einfluß auf die jüngere Generation hatte Grisebach

als Forscher und Herausgeber Schopenhauers (Gesamtwerk, Nachlaß, Gespräche und Briefe).

Prinz Emil von Schönaich-Carolath, geboren 1852 in Breslau, in vornehmen Umgebungen aufgewachsen, wurde zu Beginn der siebziger Jahre Offizier in einem elsässischen Dragonerregiment, verlor nach kurzer Zeit die Lust am militärischen Dienst, durchzog die Welt, machte Reisen nach Ägypten, Tunis und Südeuropa, hielt sich namentlich in Rom längere Zeit auf, lebte dann auf seinen Gütern in Paalsgard am dänischen Belt und in Haseldorf nahe der Elbmündung. Er starb 1908.

Heine und Freiligrath waren auf Caroliths Erstlinge von Einfluß. „Er ist ein Byron, der durch Theodor Storm gegangen ist, bis auch er am Ende zu seiner Zeit gelangte und in der Mitleidsidee, die bei ihm aber noch ihre **christliche** Farbe rein behielt, von den Kämpfen eines trotzigen Herzens ausruhte." Nach seinem eigenen Bekenntnis hat Carolath die Hauptwerke Byrons niemals gelesen. Er schrieb Lieder an eine Verlorne, d. h. an eine verlorne Jugendliebe 1878, Dichtungen 1883. Unter den Prosanovellen sind die schönsten: Tauwasser 1881, Der Heiland der Tiere 1896 und Die Kiesgrube 1902. Außerdem die Geschichten aus Moll 1884, zehn Erzählungen mit dem Thema der verlorenen Liebe.

Carolath ist in etwas anderer Hinsicht als Grisebach ein Nachzügler und ein Vorläufer zugleich: Als Lyriker und Dichter des einfachen Liedes (Auch du; Es schwellen die roten Rosen; Waldvogel über der Heide; Tiefblau Veilchen) war Carolath voll Natürlichkeit, Anschaulichkeit und lebendiger Eigenart; doch wo er nach dem Kranz des Epos und der Gedankendichtung griff, da war er ein letzter Spätling der Romantik von Byron, Musset, Heine und Lenau, ein aristokratischer Weltschmerzler. Carolath wagte zu seinem Schaden den Schritt von stiller Lyrik zur Menschheitsdichtung. Drei große epische Dichtungen hat er da versucht: Angelina (vollendet 1878, neubearbeitet 1893), Die Sphinx (entstanden zwischen 1875 und 1883), Don Juans Tod (entstanden 1890). Es wachten in diesen von glänzenden Bildern durchwobenen Versepen verstiegene romantische Vorstellungen aus früheren Zeiten wieder auf. Das Weib erschien von neuem als das Rätsel der Schöpfung wie bei Byron, Musset, Puschkin und Lermontoff. Auf der Schönheit liegt ein Fluch, aber wenn auch das Weib, die Verkörperung irdischer Schönheit, im Straßenstaub versinkt, ihr besseres Teil ist gerettet durch Christi Erlösertat (Inhalt von Angelina). Am Weibe geht der unedle Mann zugrunde; dem Edelmenschen, der sein höchstes Glück beim Weibe der Sinne, bei der Sphinx, suchen will, winkt nur Enttäuschung und Tod; er muß entsagen oder untergehen (Die Sphinx). Das reine Weib erlöst den unseligen und sündigen Mann; sie erlöst sogar Don Juan, das verkörperte Laster (Don Juans Tod). Das war Reflexionsdichtung ohne Lebenskraft und Folge, die bald wieder verschwand, denn diese Dichtung war nicht aus dem Leben heraus, sondern in das Leben hinein gedichtet.

Richard Voß, geboren 1851 auf der Domäne Neugrape in Pommern, wurde in einem vornehmen Institut in Sulza erzogen und sollte, um später Gutsbesitzer zu werden, Landwirtschaft studieren. Als freiwilliger Krankenpfleger (Johanniter) zog er 1870 ins Feld. Erst mit dem Krieg begann, wie er selber sagt, sein eigentliches Leben. Er studierte 1871 in Jena und München, erwarb schon mit 23 Jahren bei Berchtesgaden ein Besitztum, wo er seinen idyllischen Ruhesitz Bergfrieden baute und begann ein reiches literarisches Schaffen. 1877 kam

er nach Rom. Die ewige Stadt, die Campagna, das italienische Leben nahmen ihn ganz gefangen. Mehrere Jahrzehnte hatte er seinen Sitz auf der Villa Falconieri bei Frascati mit herrlichen Terrassen, Rosengärten und Zypressen. Voß ist in seinem Leben außerordentlich viel interessanten Persönlichkeiten begegnet. Mit dem literarischen Deutschland unterhielt er nur lose Beziehungen. Häufig war er Gast des Großherzogs von Weimar auf der Wartburg, des Herzogs von Meiningen in der Villa am Comersee. 1888 und später erschütterten ihn schwere Nervenkrisen. Ein Überschwang des Gefühls war ihm immerdar eigen. „Er gab zu sehr sein Herz." Kein deutscher Dichter hat zeitlebens in schöneren Umgebungen geweilt als Voß. Mit Aufzeichnungen über sein Leben beschäftigt, starb er während des Weltkrieges 1918.

Er sah rascher noch als Grisebach das Sinken seines Ruhmes. Als Voß ums Jahr 1871 auftrat, schien er Großes zu versprechen. Die ersten Bücher waren eine Reihe visionär geschauter Bilder, Schilderungen des Grauens während des Kriegs (Nachtgedanken, Visionen); 1874 folgte Helena, 1875 und 1878 Scherben. Etwas Schwärmerisches war ihm eigen; eine byronische Laßheit, ein Weltekel, der den Dichter mit müder Hand Scherben auf dem Berg des Lebens suchen ließ, machte ihn interessant, und heiße Leidenschaftlichkeit schien aus seinen hochfliegenden romantischen Werken zu sprechen. „Um jeden Preis suchte er die Braut, die Erfolg heißt, zu gewinnen; ging es nicht durch kecken Wagemut, dann war auch List und Verstellung nicht zu verschmähen." Später erkannte man immer deutlicher, wie fern von allem Echten und Natürlichen, wie kraftlos bei aller Effekthascherei Voß war, wie unklar, fahrig und unsicher er in seinen künstlerischen Entwürfen blieb und wie arg seine Werke, namentlich seine Dramen, der Nachahmung der Franzosen verfallen waren. In seinen geschichtlichen Dramen (Die Patrizierin 1880, Luigia Sanfelice 1882, Der Mohr des Zaren 1884) herrschte epigonenhaftes Pathos und grelle Theatralik. In seinen Zuchthausstücken (Alexandra 1886, Eva 1889, Schuldig 1890) tobten nach schlechten französischen Mustern abwechselnd Rühr- und Schreiszenen vorüber; das Leben wurde schief gesehen, auch wo der Stoff ursprünglich einen guten Kern besaß. Das beste Stück von Voß ist das Märchenstück Die blonde Kathrein 1895. Von Erzählungen schrieb Voß: Bergasyl 1881, Rolla (die Lebenstragödie einer Schauspielerin) 1883, Dahiel den Konvertiten 1888, Villa Falconieri 1896, Die Liebe der Daria Lante, Ein Königsdrama, Zwei Menschen. In seinen Römischen Dorfgeschichten (1884 und 1897) steht Voß verhältnismäßig am höchsten. Von brennender Farbe sind seine Naturschilderungen. Auch er bezeichnet den Übergang zum Unterhaltungsschriftstellertum. Sein Leben beschrieb er in einem der besten selbstbiographischen Bücher der Zeit zwischen 1870 und 1918: Aus einem fantastischen Leben 1919. Diese Selbstbiographie wird ebenso wie Ganghofers Lebenslauf eines Optimisten wohl die Reihe der dichterischen Originalschöpfungen von Voß überdauern.

Nachzügler

Von allen Seiten zogen sie heran, die Nachzügler: auf den Gebieten des Dramas, des epischen Gedichtes, des Liedes und des Epigrammes. So zahlreich waren die Vorbilder, so tief eingedrungen das Wissen um die mannigfaltigen Stile, um das Schaffen und die Kunstgesetze vergangener Zeiten, daß es schon Dichtern schwächerer Art gelang, in bestimmten vorhandenen Formen Vortreffliches zu leisten.

Lyriker: Moeser

Nicht um seiner eigenen Bedeutung, sondern um seiner grundbildlichen Art und Weise willen stehe Albert Moeser als einer der lyrischen Nachfahren der Generation hier. An Moeser erkennen wir mancherlei. Er zeigt den Druck, der auf einem weltabgewandten Dichter liegt, der in einem ihm innerlich fremden Beruf sich abquälen muß, aber um äußerer Vorteile willen niemals sein Künstlertum verleugnen will; ferner zeigt Moesers Dichtung den von Platen und Geibel übernommenen Formenadel, der nichts Unfertiges, aber auch nichts die Seele Bezwingendes bietet, und endlich erfüllt das ganze Schaffen dieses Dichters die warme, innige, aber stille Begeisterung für die Poesie und die idealen Güter. Moeser aus Göttingen, 1835 als Sohn eines Pedells geboren, mußte wider Willen Philologie studieren, wurde 1862 Lehrer in Dresden, blieb aber zeitlebens mit seinem Beruf zerfallen. Er starb 1900. Gedichte 1865, Nacht und Sterne 1872, Schauen und Schaffen 1881. Moeser war ein Anhänger Schopenhauers; er hatte keine große, aber eine ernste, keusche Weltauffassung. In seinen Gesängen kehrt der Gedanke an den Tod immer von neuem wieder. Die wohltuende Schönheit der Form bewies der Schüler Platens in den Kanzonen, Sonetten und sapphischen Strophen. Nichts Ungeglättetes, doch auch nichts Schöpferisches. Zarte Dichternaturen wie Moeser gab und gibt es viele. Wie ein Musterbild stehe Moeser hier. Gebückt, verkannt, einsiedlerisch, aber alle großen Gedanken der Zeit nachempfindend, so bewahren viele Dichter mit ihren Nachtönungen fremder Klänge, als die wahrhaft „Stillen im Lande“, den dichterischen Sinn, den edlen Geist, den Idealismus, den die großen Schöpfernaturen dann vorfinden, gleich einem gehäuften Schatz, um aus ihm lebendige Dichtungen zu erwecken, und so erhalten diese oft verspotteten, doch nie aussterbenden Priester der Schönheit unserm Volk die von keinem Materialismus anzutastende Völkergabe der Poesie.

Vers-Erzähler: Weber Baumbach

Friedrich Wilhelm Weber, 1813 bis 1894, ein katholischer Arzt in Westfalen, schrieb das epische Gedicht Dreizehnlinden 1878. Die Handlung spielt zur Zeit Kaiser Ludwigs des Frommen. Inhalt: Der letzte heidnische Sachse bekehrt sich zum Christentum. Das epische Gedicht, etwa auf der künstlerischen Höhe von Kinkels Epos Otto der Schütz stehend, ward, da es das einzige nennenswerte Werk ausgesprochen katholischer Dichtung war, lange Zeit über Verdienst gepriesen. Die Dichtung war jedoch nur ein Nachhall der romantischen Kleinkunst ums Jahr 1850. Uhland, Kinkel, Scheffel, v. d. Heyden, der englische Dichter Lord Tennyson (Enoch Arden 1864) und der schwedische Dichter Esaias Tegner (Fritjofsage 1825) haben Einfluß auf Weber gehabt. Wegen seiner Gesinnung und wegen seiner maßvollen Ruhe und poetischen Formgebung wird F. W. Weber stets schätzenswert bleiben.

Rudolf Baumbach, geboren 1840 in Kranichfeld in Thüringen, studierte auf den schönsten deutschen Hochschulen: Würzburg, Heidelberg und Freiburg, wandte sich dann nach Östreich, war da Lehrer, quittierte nach seinen literarischen Erfolgen den Schuldienst, lebte seit 1885 in Meiningen und starb dort

1905. Epische Gedichte: Zlatorog 1877, Horand und Hilde 1878, Frau Holde 1880, Der Pate des Todes 1884, Kaiser Max und seine Jäger 1888. Lyrische Gedichte: Lieder eines fahrenden Gesellen 1878, Spielmannslieder 1882.

Am besten hat Baumbach wohl den Märchenton getroffen. Heinrich Heine, Scheffel, das Volkslied, alte Schelmen- und Trinklieder bestimmten die Richtung seiner Poesie. Bedeutungslos, im letzten Grunde prosaisch war Baumbachs Epos Zlatorog, eine in den Triglavbergen spielende slowenische Sage von einem Gemsbock mit goldenen Hörnlein. In den Spielmannsliedern träumt sich Baumbach in eine längst vergangene, niemals gewesene Zeit hinein, da fahrende Scholaren durchs Land zogen, Minne- und Zechlieder sangen und Schelmenstreiche verübten. In dem besten Liede, dem von der Lindenwirtin (Keinen Tropfen im Becher mehr und der Beutel schlaff und leer) spürt man die lustig-wehmütige Stimmung des Wandergesellen. Der Ton ist altertümelnd, dabei zierlich und leicht; Scheiden und Meiden, Trinken und Singen kehren immer wieder; die Baumbachsche Lyrik kam in der Dichtung auf, als im Wohnungsstil die Butzenscheiben und die deutschen Renaissancemöbel Mode wurden. In den achtziger Jahren kamen ihm an Beliebtheit nur Viktor Scheffel, Felix Dahn (Kampf um Rom), Julius Wolff und Gustav Freytag gleich.

Dramatiker: Fitger Bulthaupt Fulda

Arthur Fitger, 1840 in Delmenhorst bei Oldenburg geboren, war zweier Künste Meister. In München bei Cornelius und Genelli, in Antwerpen und Paris hatte Fitger Malerei studiert. Zwischen Cornelius, Piloty und Makart schwankt seine Malweise. Staffeleibilder hat er fast gar nicht geschaffen. Monumentalgemälde im Bremer Ratskeller, im Hamburger Rathaus, in den Schlössern von Oldenburg und Meiningen. In Bremen, wohin er 1869 seinen Wohnsitz verlegte, waren Arthur Fitger und sein Bruder, der langjährige Schriftleiter der Weserzeitung, der Mittelpunkt des künstlerischen Lebens. Arthur Fitger starb 1909.

Lyrik: Fahrendes Volk 1875. Winternächte 1881. Requiem 1894.
Dramen: Die Hexe 1878. Von Gottes Gnaden 1883. Die Rosen von Tyburn 1888. San Marcos Tochter 1902.

Fitger ist am bedeutendsten in seinen Gedichten Fahrendes Volk 1875; da ist vieles kraftvoll und ursprünglich. Hier wäre der Anfang einer hoffnungsvollen Entwicklung gewesen. Als Dramatiker verfiel Fitger erst langsam, dann unaufhaltsam der Nachahmung. Sein erstes Drama, Die Hexe 1875, shakespearisierte und war mehr eine geschichtliche Ballade als ein geschichtliches Drama. In diesem aus dem Kulturkampf erwachsenen Stück zerreißt die Heldin auf ihrem Brautgang die Bibel und zieht freies Denken dem Glück vor. In donnernde und zugleich verschwommene Theatralik mit gestaltlosen Charakteren geriet Fitger in dem Drama Von Gottes Gnaden 1883, in dem sich Romantik und Phrase wirrselig verbanden. Die Handlung (die Liebe einer Fürstin zu einem Republikaner), die Prosafassung und eine gewisse grelle revolutionäre Phrase ließen das Werk, zumal es verboten wurde, als eine Tat neuschöpferischen Kunstgeistes erscheinen. Es wurde in den neunziger Jahren auf der Freien Bühne in Berlin aufgeführt, zeigte aber, daß Fitger mit seinen romantischen Neigungen dem Geist der neuen Zeit ganz fremd gegenüberstand.

Maßvoller, ruhiger, aber als Dichter langweiliger war ein anderer Dramatiker: **Heinrich Bulthaupt**, geboren 1849 in Bremen, war dort erst Rechtsanwalt, dann Bibliothekar und starb in seiner Vaterstadt 1905. Bulthaupts Wissen war reich, seine Kunstbegeisterung echt, sein Charakter lauter. Bulthaupt trachtete ernst und klar, aus allem Zufälligen sich emporringend, nach den Höhen idealistischer Kunst. Die Klassiker waren ihm Vorbilder — von ihnen war ihm Schiller vielleicht am nächsten verwandt; doch so vortrefflich Bulthaupt um das Geistige und das Dramatische Bescheid wußte, so notwendig und edel er im Sinn der Klassiker schuf, so wenig gab er seinen Werken eigenes Leben und eigene Art. Bulthaupt vereinigte zwei Naturen in sich, den Dichter und den Kritiker: als Kritiker drang er zu den Anschauungen der jüngeren Generation vor; als Dichter blieb er immerdar ein Nachfahre, ein Poet aus zweiter Hand. Er schrieb die Dramen: Die Arbeiter 1877 (das erste deutsche soziale Drama, das einst furchtbar gefährlich erschien, jetzt aber harmlos und zahm wirkt), Die Malteser 1883 (eine Fortsetzung von Schillers Bruchstück), Die neue Welt 1886 (historisches Drama), dazu in vier Bänden eine Dramaturgie des Schauspiels (1882 bis 1890), sowie in zwei Bänden eine Dramaturgie der Oper (1887). Diese kritischen Werke haben Bulthaupt am bekanntesten gemacht. Sie enthalten viel schöne Worte, aber sie sind zu einseitig in der ästhetischen Betrachtung; ebenso fehlt den Büchern der geschichtliche Blick und das Erfassen der Dichtungen aus den Bedingungen ihrer Entstehungszeit.

Den Meister des Epigonentums dieser Zeit aber, der mit diesem Epigonentum Eleganz und Geschäftssinn verband, finden wir in **Ludwig Fulda**, geboren 1862 in Frankfurt a. M. Fulda lebte hauptsächlich in Berlin. Fulda ist von allen Luftströmungen des literarischen Lebens angeweht, ein wohlerzogenes, poetisches Talent von vielseitiger, doch oberflächlicher Anlage, ein Dichter von feinem Formgefühl, ein Zögling romanischer Kunst, vom letzten Schein der Spätherbstsonne Grillparzerscher Klassik angestrahlt. Was literarisch nett und graziös ist, was tändelt, kost und spielt, das ist sein Fach. Vom harmlosen Charakterlustspiel zum sozialen Drama und von da zum bunten Märchenstück und zur Tragödie und zum dramatischen Versspiel ging leicht und zierlich das bewegliche, kleine, saubere, nur wenig charakteristische Talent Fuldas. 1882 begann er einigermaßen stürmisch mit einem Christian Günther, 1883 sah er sich mit Einaktern schon aufgeführt, dann schwang er gesittet und mit Grazie die „Geißel der Satire" gegen manche Zeitrichtungen (Das Recht der Frau 1884, Die wilde Jagd 1888); er wußte mit bescheidenem Gedankenvorrat nett und geschickt den modernen Strömungen zu folgen, schuf in niedlich-spielerischen Werken, was eben gebraucht wurde und von Größeren bereits vor ihm entdeckt worden war: soziale Stücke, als die soziale Dramatik der Jüngsten auf die Bühne gedrungen war (Das verlorene Paradies 1890), Märchen, als durch Hauptmann Märchenstücke Mode wurden (Der Talisman 1892), Verslustspiele und -schauspiele, als man der ewigen Prosa müde ward (Die Zwillingsschwester 1901, Novella d'Andrea 1903), ja sogar an Hebbelsche Probleme wagte er die zierliche Hand zu legen (Herostrat 1898). Daneben aber sank er, sanft in der Rührung, sanft in der Heiterkeit, immer wieder zu der gewohnten unterhaltenden Dramatik herab. Das beste seiner Stücke, dem aber das Dichterische zu einer wirklichen Komödie fehlt, ist das Lustspiel Jugendfreunde 1897.

Bedeutender ist Fulda als Epigrammdichter (Sinngedichte 1888) und als moderner Bearbeiter von Molière 1892. Er hat den deutschen Bühnenmolière geschaffen. Auch als Übersetzer von Rostands Stücken (Die Romantischen 1896 und Cyrano de Bergerac 1898) ist er erfolgreich gewesen.

*

Noch viele Poeten aus zweiter Hand wären zu nennen; doch nicht auf Vollzähligkeit geht hier das Streben. Statt noch mehr Epigonenpoeten aufzuzählen, wollen wir lieber zusammenfassen, worin das Wesen des modernen Epigonentums besteht. Das Eine ist klar: ein Künstler kann nur das bilden, was er innerlich selbst erlebt hat und womit er seelenverwandt ist. Das schwere Leid des Epigonentums ist, daß es Großes kennt und will und liebt und doch nur Kleines schaffen kann. Einst, in einfacheren, der Natur näheren Zuständen, da sich die Bildung noch nicht in so breitem Fluß ergossen hatte, da war im Künstler die Erkenntnis des Großen fast immer mit der Kraft verbunden, das Große auch zu schaffen. Wir aber leben in einer Zeit gehäufter Bildung und darin liegt das Wachstum von Epigonennaturen begründet. Sie haben wohl die Erkenntnis von dem Großen, aber sie haben nicht die Kraft, es zu gestalten. Sie können die Probleme großer Menschen bis aufs Haar mit dem Kunstverstand angeben, aber sie können nicht in andern die Vorstellung von dem erwecken, was sie bloß gedacht haben. Und wenn sie Großes schaffen wollen, dann können sie nicht anders, als das Vorhandene nachahmen. Auch dies glückt ihnen nicht ganz. Die Gestalten, die sie bilden, sind nicht Menschen, sondern Menschgedanken. Das Vorzügliche aber, das die Epigonen zu Wege bringen, ist schon einmal da. Nur wer die Vorbilder nicht kennt, kann sich bei den Nachzüglern zufrieden geben. „Man hört drei Dutzend Stücke und fängt selber das vierte Dutzend an. Kein zwingendes Bedürfnis, soll heißen, kein Bedürfnis, das aus dem Kampf der Seele mit der Zeit entstand, führt mehr die Feder, sondern ein allgemeines Schönheitssehnen, das nicht aus selbst gewonnenen Gefühlen stammt, sondern nur aus den zufälligen Fernblicken eines Flatterers, den ein Aar zu ungewohnter Höhe hinaufgetragen." So ist es stets in den Zeiten des Wandels der Kunstanschauungen. Auch 1884 war es nicht anders. Ist die Dichtung auf dem Punkt, wo die Dichter das Große erkennen, doch nicht mehr bilden können, so setzt mit Naturnotwendigkeit eine neue Kunstbehandlung ein, die das Große geradezu f l i e h t. Hier geht der Weg aus der erstrebten, doch nicht erreichten Welt des Großen und Hohen in die Welt des Kleinen und Alltäglichen und so führt der Weg von dem Epigonentum zu dem Gegensatz, zu der ganz anders gearteten Kunst der Naturalisten.

Unterhaltungsschriftsteller

Die vornehmen Erzähler

R u d o l f L i n d a u , geboren 1829 in Gardelegen in der Altmark, der ältere Bruder von Paul Lindau, stand auf einer höheren Bildungsebene als sein Bruder. Rudolf Lindau gehört zu den besseren Schilderern des modernen Gesellschaftslebens. Sein Leben war höchst bewegt. Er hatte in Montpellier und Paris Sprachen studiert, war dann bald Kaufmann, bald Staatsmann, durchzog Ost-

asien, legte in Amerika als Teilhaber eines Seidenhauses den Grundstock zu einem Vermögen, lebte dann in Frankreich, war 1870 Sekretär des Prinzen August von Württemberg, trat nach 1870 als Attachee in den diplomatischen Dienst des deutschen Reichs, arbeitete seit 1878 in einer Vertrauensstellung beim Fürsten Bismarck und zog sich nach dessen Entlassung ebenfalls zurück. Seit 1892 lebte er als deutscher Vertreter bei der Verwaltung der Ottomanischen Schuld in Konstantinopel. 1902 kehrte er zurück und lebte in völliger Weltabgeschiedenheit auf Helgoland. Dort starb er 1910. Fontane schätzte den glänzenden Plauderer sehr.

Lindau kannte die Kreise der obern Zehntausend, die er mit Vorliebe schilderte, genau, das Klubleben in Paris und London wie die fremdartige Welt des Morgenlandes und die Fremdenkolonien Chinas und Japans. Stets stand er als Realist auf dem Boden des Erlebten, Erfahrenen, Beobachteten. Ein Weltmann von feiner, kühler Eleganz, hat er vielleicht mehr Länder und Menschen gesehen als alle Schriftsteller seiner Zeit zusammen. Zurückhaltung ist das hervorstechendste Merkmal dieses Erzählers; nie hat er nach Vorbild anderer Schriftsteller das Erotische stark herausgetrieben; nie hat er eine Spezialität entwickelt; nie zeigt er in seinen Schilderungen eine Überreizung der Fantasie. Er ist kein Frauenschriftsteller, ist kühl, korrekt, leidenschaftslos, aber von stilistischer Feinheit. Romane: Gordon Baldwyn 1878, Robert Ashton 1877, Gute Gesellschaft 1879, Fanar und Mayfar 1898, Ein unglückliches Volk 1903. Kleinere Novellen: Das Glückspendel, Schiffbruch, Zwei Seelen, Ein ganzes Leben, Ein Wiedersehen. Dazu Reiseschilderungen von Japan, China und der Türkei.

In anderer Zeit wäre ein so begabter Dichter wohl zu tieferer Wirkung gekommen, der wie Hans Hopfen (geboren 1835 in München, gestorben 1904 in Berlin) urwüchsige Kraft mit Anmut verband. Hopfen stand auf der Grenze zwischen der dritten und vierten Generation. Im Münchner Dichterkreis, der sich unter Geibels Führung am Hofe des Königs Maximilian des Zweiten gebildet hatte, war Hopfens Talent zuerst erblüht. Im Münchner Dichterbuch 1862 war Hopfen neben Hermann Lingg und Heinrich Leuthold zuerst hervorgetreten mit der Ballade: Die Sendlinger Bauernschlacht und dem Hymnus an die Not. In diesen Gedichten liegt bajuvarische Kraft. Auch in seinen Liedern (Gesammelte Gedichte 1883) hat er etwas Gegenständliches, frisch Zugreifendes. Mit Dingelstedtscher Grazie schilderte er daneben die Scheinwelt des Salons. In der reizenden poetischen Erzählung Der Pinsel Mings 1868 gab der junge Hopfen eine der besten literarischen Satiren. Zu Nutz und Frommen derer, die sie nicht kennen, stehe sie hier.

Sche-Hu-Gung schreibt die langweiligsten Tragödien und Lustspiele in China. Verzweifelt flüchtet er in den Urwald und liest den Tieren seine Stücke vor. Ein altes Krokodil bekommt vom Zuhören den Gähnkrampf, aber aus einem hohlen Zahn springt ein Männlein hervor, das 1100 Jahre dort verbannt gewesen ist. Aus Dankbarkeit gibt es dem Dichter den Pinsel des berühmten Ming; wenn er sich dessen beim Schreiben bediene, werde er Ruhm und Gewinn erlangen. Das tut der Dichter und mit solchem Erfolge, daß er bald der gefeiertste Dichter in China wird. Da erscheint der geheimnisvolle Wohltäter und verlangt den Pinsel Mings wieder zurück. Vergebens bittet der Dichter fußfällig, ihm den Pinsel zu lassen, da er sonst als elender Stümper entlarvt dastehen werde. Lächelnd sagt der Unbekannte, daß Gung den Pinsel gar nicht mehr brauche, sondern jetzt, da er berühmt sei, seine Lieder, Märchen und Dramen auch mit einem Besen schreiben könne und doch in der Mode bleiben werde.

Seinen ersten größeren Erfolg hatte Hans Hopfen mit dem Pariser Sittenromane: Verdorben zu Paris 1867, dann mit dem Wiener Sittenroman Juschu 1875. Zu früh für seine Entwicklung kam Hopfen aus seiner bayrischen Heimat nach Berlin (1866). Da rissen, wie Anton von Perfall sagt, die zarten Wurzeln entzwei, die tief im heimatlichen Boden steckten; wer weiß, wie Hopfen geworden wäre, hätte sein stark ausgesprochenes süddeutsches Wesen sich ungebrochen ausgelebt. Seine späteren Gesellschaftsromane arteten ins Breite und zugleich ins Grelle aus. (Glänzendes Elend, ein Berliner Zeitroman gegen die junge Generation 1893.) Am sichersten trat Hopfen in der Novelle (Geschichten des Majors 1879) und in der Dorfgeschichte auf. (Der Böswart 1862. Bayrische Dorfgeschichten 1877. Der alte Praktikant 1878.) Fesselnd sind auch noch: Der letzte Hieb (eine Studentengeschichte) 1886, der Roman Robert Leichtfuß 1890 und das einaktige Drama Hexenfang 1892.

George Taylor (eigentlich Adolf Hausrath), geboren 1837 in Karlsruhe, jahrzehntelang als Professor der Theologie einer der hervorragendsten Hochschullehrer Heidelbergs, war in erster Linie Gelehrter. Große Teile seiner Werke sind dichterisch verwertete Kirchengeschichte. Von ihm stammt eine der schönsten und gediegensten Lebensgeschichten Luthers, die wir in deutscher Sprache besitzen. Als Muster biographischer Kunst betätigte sich Hausrath auch in den Charakteristiken Arnolds von Brescia und Peter Abälards. Aus den Zeiten, die er als Forscher durchwandert hatte, erwuchsen ihm naturgemäß die Gestalten seiner Romane. In Antinous 1880 wetteiferte er mit Ebers, in Klytia 1883, einem geschichtlichen Roman aus der Zeit der Kämpfe des Kalvinismus in der Pfalz, mit Gustav Freytag. Der Titel Klytia ist irreführend, ja falsch. Im Glanz der Sprache, an künstlerischer Form und männlicher Haltung übertraf George Taylor den weit über Gebühr gepriesenen Ebers, ja er hatte den Takt, trotz des guten Erfolges seiner Romane mit dem Schreiben aufzuhören, als sich die Forderung echter und erlebter Poesie durchsetzte. Er zog sich nun wieder auf rein wissenschaftliche Produktion zurück.

Ernst Eckstein, geboren 1845 in Gießen, gestorben 1900 in Dresden, bereiste Frankreich, Italien und Spanien, er war ein vielseitiger, wissenschaftlich gründlich gebildeter Kulturforscher, der sich anschaulicher und lebendiger als Ebers und Taylor in die alte Kultur hineinzuversetzen wußte. Eckstein besaß viel Weltkenntnis; er hatte viel schmerzliche Erfahrungen durchgemacht; trotzdem waren seine Charaktere empfindungsstarr, entwicklungslos. Eckstein, der zuerst durch alberne Schülerhumoresken bekannt wurde, hatte im übrigen manche Vorzüge. Er baute klar und sicher die Handlung auf; seine Gedichte zeigten sorgfältige Feilung; sie waren ernst und von großer Formvollendung. Von seinen geschichtlichen Romanen waren Die Claudier 1881 und Prusias 1883, von den modernen Dombrowsky am meisten verbreitet.

Daß Felix Dahn nicht hier einzureihen ist, sondern daß er in eine frühere Generation gehört, ist schon hervorgehoben worden.

Ludwig Ganghofer, geboren 1855 in Kaufbeuern im Allgäu, der Sohn eines Forst- und Waidmanns, zog schon als Knabe mit der Büchse in den Wald, lernte Jagd und Jägervolk aufs genaueste kennen, dachte erst Techniker zu werden, widmete sich nach dem Besuch der Universitäten Würzburg, München

und Berlin der Schriftstellerei, promovierte 1879 und ging dann an das Theater. Mit dem Schauspieler Hans Neuert vom Gärtnerplatz-Theater in München schrieb er das Bauernstück: Der Herrgottschnitzer von Ammergau 1880, wurde in Wien Dramaturg am Ringtheater bis zu dessen Brand, verheiratete sich mit einer Schauspielerin dieses Theaters, war von 1886 bis 1892 Redakteur am Wiener Tageblatt, lebte als freier Schriftsteller am Starnberger See und in Meran, machte Reisen in Italien und ließ sich 1895 in München dauernd nieder. Er baute sich sein Jagdhaus in der Nähe des Königssees auf der Tillfußalp mitten im Hochgebirge und lebte dort im Sommer und Herbst im Zusammensein mit der Natur. Während des Weltkrieges war er längere Zeit im Felde, machte als Begleiter des deutschen Kaisers den Siegeszug in Galizien mit und sammelte seine Kriegsschilderungen, die freudigen Optimismus atmeten, in dem Buch: Die stählerne Mauer. 65jährig starb er 1920 in Tegernsee.

Als Dramatiker folgt Ganghofer den Spuren Anzengrubers. Er ist in seinen Bauernstücken nicht sehr bedeutend, manchmal kaum literarisch (Der Herrgottschnitzer von Ammergau 1880, Der Prozeßhansl 1881, Der Geigenmacher von Mittenwald 1884). Es sind schwache, auf leere Unterhaltung berechnete Nachahmungen Anzengruberscher Stücke, die aber gleichwohl so großen Erfolg hatten, daß sie Anzengrubers Stücke verdrängten und ihn, den begnadeten Dichter, nötigten, als Kalendermann, Erzähler und Redakteur sein Brot zu suchen.

Höher steht Ganghofer als Erzähler. Er folgt hier den Spuren Roseggers, mit dem er befreundet war, bringt aber einen neuen kraftvollen Ton in die Dorfgeschichte und Hochgebirgserzählung. Was er gibt, ist ein Lebensbruchstück, verschönt durch das Temperament eines Optimisten. Ganghofer hat Anschaulichkeit, Fröhlichkeit, sonnigen Humor, Schönheitssinn und warmsinnliche Natürlichkeit. Künstlerisch steht das meiste nicht hoch; nur wenig wird Dauer haben; die liebenswürdige Persönlichkeit aber wird bleiben. „Ich mache nicht, was ich schreibe, es kommt aus mir heraus, es ist das vielleicht ein stolzes Wort, aber ich kann es nicht verschweigen. Die Grenzen meines Talentes mögen eng gezogen sein, aber innerhalb dieser Grenzen fühle ich mich als Poet." Den Süddeutschen ist Ganghofer der blanke, saubere, allerdings schönfärbende Schilderer ihres Volkstums. Um den Watzmann herum liegt sein poetisches Reich: Südbayern, Nordtirol und Salzburg. In der Schilderung der Bauern, der Holzhacker, der frischen jungen Jägerburschen und der herben Dirndel ist er durchaus nicht volksecht. Als Erzähler ist er das, was Defregger und Knaus für die Malerei sind. Am Beispiel der bildenden Kunst wird Ganghofers Wesen klar: er ist der Geistesverwandte von Franz Defregger, nicht von Egger-Lienz oder Hodler. Ganghofers bedeutendste Hochlandgeschichten sind: Der Jäger von Fall 1882, Der Klosterjäger 1892, Die Martinsklause (geschichtlich) 1894, Das Schweigen im Walde 1899, Der Dorfapostel 1900, Der hohe Schein 1904, Der Mann im Salz, Schloß Hubertus. Die Anschaulichkeit der Schilderung der Hochgebirgswelt, die spannende Handlung, die Freiluftatmosphäre, die freudige Bejahung des Lebens haben den Hochwalderzählungen und Dorfromanen Ganghofers viele Herzen gewonnen. Sein künstlerisch bleibendes Werk sind seine Lebenserinnerungen: Lebenslauf eines Optimisten, zumal der erste Teil, Das Buch der Kindheit.

Die trivialen Erzähler: Marlitt Ebers Wolff

Die Zahl der Trivialerzähler der Zeit ist groß. Wenn ich zahlreiche Unterhaltungsschriftsteller nenne, manchen edleren Dichter aber übergehe, so geschieht dies, um das Bild des literarischen Geschmackes, der sich nirgends deutlicher als in dem zeigt, was der Menge gefällt, klarer und bestimmter zu zeichnen. Der Gattungen von Unterhaltungsschriftstellern gibt es viele. Voran marschieren drei Damen, die von der Lesewelt dieser Generation viel gefeiert wurden: Marlitt, Heimburg, Werner; die Marlitt aber war die größeste von ihnen. E. Marlitt, eigentlich Eugenie John aus Arnstadt in Thüringen, 1825 bis 1887, schrieb die Romane: Goldelse 1867, Das Geheimnis der alten Mamsell 1868, Im Hause des Kommerzienrats 1877. Im Großen und Ganzen ging die Marlitt von Friedrich Spielhagen aus. Sie war fraglos ein geborenes Erzählertalent. Das Lieblingsthema, das sie bis zum Überdruß behandelte, ist die Liebe, die bei der Marlitt fast regelmäßig eine trotzige Mädchennatur nach vielen Kämpfen erschließt. Männercharaktere gelangen ihr fast nie. Außer dem Bart hatten die Männer in Marlitts Romanen kein männliches Kennzeichen. Manche gesellschaftliche Schwäche und Vorurteile geißelte sie höchst treffend. In ihrer Weltanschauung war sie liberal, in Glaubenssachen unduldsam gegen die Katholiken. Die im Getriebe kleinlicher Pflichterfüllung aufgehenden Frauen schilderte sie besonders gut. Für das Häusliche, Familienhafte hatte sie viel Sinn. Ebenso groß war sie in der Schilderung von Schlössern, alten Patrizierhäusern und einsamen Mansardenstübchen. Sie war ein Kind ihres Zeitalters, schreibt Hermann Kienzl über sie, und ihren Zeitgenossinnen in Begabtheit und Kunstfertigkeit überlegen. Ihr schulden Millionen Menschen (nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich und in der französischen Schweiz, wo die Bücher der Marlitt in Übersetzungen verbreitet sind) Stunden des angenehm bewegten Gemüts. Und wenn unser Inneres heute stumm bleibt vor einem Roman der Marlitt, so neigt ihr doch das menschliche und das historische Interesse einer gerecht wägenden Nachwelt zu. Wie schon erwähnt, setzten W. Heimburg (Bertha Behrens) 1850 bis 1912 und E. Werner (Elisabeth Bürstenbinder), geboren 1838, das Geschäft im Gartenlaubenroman fort. Ein Eingehen darauf erübrigt sich.

Ums Jahr 1877 wurden nach den mittelalterlichen Versepen und Butzenscheibenliedern die archäologischen Kulturromane beliebt. Es war eine Mode, die annähernd ein Jahrzehnt anhielt. Die Marlitt war die geborene Märchentante, sie hatte oft recht fantasievoll und spannend erzählt; sie besaß wirklich ein Stück Poesie. Anders die Herren der Schöpfung, die meist schlechtere Erzähler waren. Ebers war kaum mehr als der lehrreiche, ernsthafte und oft langweilige Professor, aber persönlich war er ein edler, reiner Mensch.

Georg Ebers wurde 1837 in Berlin geboren. Er stammte aus der Familie des vielgenannten, lange sehr einflußreichen Hofjuden Ephraim; ein Zweig nahm den Namen Ebers, ein anderer den Namen Eberty an; beide Namen wurden literarisch sehr bekannt. Ebers ward mitten aus frohem Studentenleben herausgerissen; eine Lähmung warf ihn auf das Krankenlager. Nun nahm er eine Wendung zum Ernsten und Religiösen. Er studierte Ägyptologie und schrieb seinen ersten Roman: Eine ägyptische Königstochter. 1870 wurde er Professor in Leipzig. Auf einer Reise ins Nilland entdeckte er den sogenannten Papyrus Ebers, ein medizinisches Werk der alten Ägypter. 1876 trat eine neue Lähmung ein. Nun wendete sich Ebers

abermals der schriftstellerischen Arbeit wie einer Trösterin zu. 1889 gab er sein Lehramt auf und zog nach München. Er schrieb gegen fünfzehn Romane, die viel verbreitet waren. Er starb in München 1898.

Ägyptische Romane: Eine ägyptische Königstochter 1864. Uarda 1877. Homo sum 1878.
Niederländische Romane: Die Frau Bürgermeisterin. Ein Wort.
Nürnberger Roman: Die Gred.
Lebensgeschichtliches: Geschichte meines Lebens 1893.

Ebers ist moralischer und ehrlicher, aber auch schwerfälliger als andere Unterhaltungsschriftsteller. In erster Linie fesselte an ihm die frauenhafte Ausmalung der kleinen Leiden und Freuden des Lebens und die fromme Gemütlichkeit, in zweiter Linie der geschichtliche Aufputz und der verarbeitete Notizenkram. Es schien dem Bildungsphilister, als könne er mühelos durch eine Nachmittagslektüre Ebersscher Romane die reifen Früchte der archäologischen Wissenschaft brechen. Ebers steckte in die bunten Trachten seiner Ägypter moderne Menschen, und ließ sie reden und handeln wie Alltagsmenschen von 1875. Gleichzeitig aber umgab er sie mit dem echten Aberglauben ihrer Zeit. Das war natürlich unsinnig und falsch; aber darauf gründete sich sein großer Erfolg. Ebers wechselte mit Kostümen und geschichtlichen und örtlichen Hintergründen (Ägypten, Niederlande, Nürnberg). Seine Menschen jedoch, oder die Personen, die er dafür ausgab, blieben immer dieselben. Seine Art zu erzählen war trivial, sein Fabuliertalent klein. Mustern wir seine Werke. Eine ägyptische Königstochter ist schwerfällig, lehrhaft, am Schluß chronikalisch. Uarda ist wirksamer; Ebers hatte Ägypten inzwischen selbst kennen gelernt. Der priesterliche Dichter Pantaur und des Königs Ramses Tochter Bent Anat lieben sich und werden mit einander vereinigt. Homo sum versetzte in die Zeit der christlichen Büßer und Höhlenheiligen am Sinai. Der Büßer Paulus in Homo sum erkennt die große, unerhörte Wahrheit, daß der Christ die höchsten Ziele seiner Religion nicht in der Einsamkeit, sondern nur im Kampf des Lebens erreichen kann. Damit schließt die Reihe der Werke von Ebers, die, obschon keine Dichtungen, doch immerhin ernst genommen werden mußten. Die andern Romane (Der Kaiser, Die Schwestern, Die Frau Bürgermeisterin, Ein Wort, Serapis, Die Nilbraut usw.) glitten zu ganz gewöhnlicher Unterhaltungslektüre herab. Gegen Ebers und Julius Wolff kehrte sich die Kritik der jungen Dichter der fünften Generation. Man mag ein vernichtendes Urteil über Ebers fällen, aber über die, die seine Romane immer von neuem begehrten, muß das Urteil nicht weniger vernichtend lauten, und um dieser Leser willen wird Ebers immer in die Literaturgeschichte gehören; denn Ebers war kein Zufall; Ebers war ein Schicksal.

Julius Wolff trug als episch-lyrischer Dichter, was Beliebtheit anlangt, noch den Sieg über die Vorgenannten davon. Er wurde 1834 in Quedlinburg geboren, war der Sohn eines Tuchfabrikanten, studierte Philosophie und Staatswissenschaften in Berlin, leitete einige Jahre die väterliche Tuchfabrik, gründete 1869 die Harzzeitung, war 1870 Kriegsteilnehmer (Lieder aus dem Felde 1871, darin das Gedicht: Die Fahne der Einundsechziger) und ließ sich nach der Rückkehr dauernd in Berlin, später in Charlottenburg nieder. Er starb 1910.

Er schrieb die episch-lyrischen Verserzählungen: Till Eulenspiegel redivivus 1874, Der Rattenfänger von Hameln 1875, Der wilde Jäger 1877 (sein bestes), Tannhäuser 1880, Renata 1890, Der fliegende Holländer 1892, Assalide 1896. Andere Werke: Singuf (Rattenfängerlieder 1881) und der Sülfmeister (Roman aus Altlüneburg 1883).

Wolff ist formen- und farbenreicher als Baumbach. Turniere, Fehden, Minnespiele, Wandern und Lieben waren seine stehenden poetischen Motive. Wolff flüchtete vor allen ernsten Fragen der Gegenwart in die Zeit des Mittelalters, von dessen echtem Geist er bei aller Geschichtskenntnis als Dichter nichts widerspiegelte; er griff mit Vorliebe alte Sagen auf; doch behandelte er sie ohne tieferes Verständnis. Mehr als äußerlichen Stoff boten sie ihm nicht; eigenes Dichtertum hineinzulegen vermochte er nicht; seine Werke waren Romane in Versen. Wert erhielten sie oft nur durch die eingeflochtenen Lieder, die äußerst geschickt aus der Situation und aus dem Charakter des Helden herauswuchsen. Assalide (eine Verserzählung aus der Provence zur Zeit der Troubadours) und der Roman Der Sülfmeister sind wohl die abgerundetsten Offenbarungen seiner Eigenart. Allerdings sind auch Wolffs Ritter, Domherren, Kaufleute und Edeldamen nur verkleidete moderne Menschen; seine Pfaffen gleichen den lustigen Mönchen auf Grütznerschen Bildern mit ihrer flachen Lebensfreudigkeit. Doch gefiel Wolffs Dichtart um 1875. Dreiviertel Millionen Bände waren von ihm in einigen Jahrzehnten verbreitet. Das Zeitalter war politisch und wirtschaftlich gesättigt; man wollte sich im neuen Reich einrichten, das Leben genießen und bei der Dichtung sich unterhalten und zerstreuen. Julius Wolffs Epen glichen dem altdeutschen Kunstgewerbe in der Dichtung: sie waren bloße Wiederholungen von „der Väter Werk"; sie waren gedichtete altdeutsche Zimmer mit Renaissancemöbeln, Makartbuketts, Leuchterweibchen, Butzenscheiben und Cuivrepolitellern.

Der erotische Sensations-Erzähler: Sacher-Masoch

Wie jede Zeit, so verlangte auch diese nicht bloß geschichtliche, in das Leben vergangener Geschlechter zurückblickende Werke, sondern auch moderne, das gesellschaftliche Leben der Gegenwart widerspiegelnde Unterhaltungsromane. Der Bedarf der Zeitungen an Feuilletonromanen, die von Lesern überlaufenen Leihbüchereien, die unglaubliche Leichtigkeit, mit der alles gedruckt und verlegt wurde, was sich im gefälligen Gewande zeigte, war die Erklärung für die Beliebtheit der Werke von zahlreichen modernen Unterhaltungsschriftstellern.

Ein ausgesprochen novellistisches Talent zeigte Sacher-Masoch. Für die Zeit war er unendlich charakteristisch. Er entdeckte ein neues Kulturgebiet, das kleinrussische, für die Literatur. Innerlich berührte sich Sacher, der Dichter der Venus im Pelz, mit Hamerling, dem Dichter des Ahasver, mit Hans Makart, dem Maler der Pest von Florenz, und mit Jacques Offenbach, dem Komponisten der schönen Helena. Die kühne Erhebung der Sinnlichkeit zur Haupttriebfeder des Menschenlebens war das Gemeinsame an diesen sonst so verschiedenen künstlerischen Persönlichkeiten. In oberflächlicher Weise Großes mit Kleinem verwechselnd, warf die Zeit Schopenhauers Pessimismus und sogar Richard Wagners Schaffen mit der Kunst Hamerlings, Makarts und Sachers zusammen.

Leopold von Sacher-Masoch, geboren 1836 in Lemberg, war ein galizischer Ruthene, der mit polnischen, ruthenischen und deutschen Knaben aufwuchs und sich auf dem Boden „Halbasiens" mit Juden und Protestanten in Wald und Feld, in Synagoge und Schenke herumtrieb. Er war von mütterlicher Seite Halbrusse und entwickelte sich anfangs vollkommen in slawischem Geist. In seiner Jugend sprach er nur russisch und erfüllte seine Fantasie mit den Sagen und Volksliedern der Ruthenen. Als Zehnjähriger erlebte er in Galizien den greuelvollen Aufstand des polnischen Adels gegen die östreichische Herrschaft, als Zwölfjähriger sah er die Schrecken der Revolution in Prag. Erst jetzt lernte er deutsch sprechen und denken. Er studierte in Graz, habilitierte sich 1855 dort als Privatdozent für Geschichte und wendete sich bald der Novellistik zu. Sein erstes größeres Werk erwuchs aus seinen geschichtlichen Studien: Der letzte König der Magyaren (1866). Schon hier trug die weibliche Hauptgestalt eigentümlich herrschlustige, despotische und grausame Züge. 1870 erschien eine Art Lebensbeichte: Die geschiedene Frau. 1873 schloß er eine Ehe mit einer Abenteurerin in Graz, die sich Wanda von Dunajew nannte und durch die namentlich die Überbetonung der sexuellen Hörigkeit des Mannes von der Frau Fortschritte in Sacher-Masoch machte. Diese Hörigkeit, die Grausamkeiten von der Frau direkt verlangte, um höchste Lust zu empfinden, ward später von Krafft-Ebing (Psychopathia sexualis) als Masochismus wissenschaftlich behandelt. Die häuslichen Verhältnisse Sachers wurden bald äußerst traurig; er ging von Graz nach Leipzig, gab hier eine große Revue heraus, konnte diese bald nicht mehr halten, hatte aber das Glück, daß ihn ein literarischer Abenteurer Jacques St. Cère (Jakob Rosenthal) von Wanda von Dunajew befreite. Sacher schloß nun eine zweite, glücklichere Ehe mit Hulda Meister, zog sich nach Lindheim in Hessen zurück und starb hier, vor der Zeit körperlich und geistig aufgerieben, 1895.

Romane: Eine galizische Geschichte (Graf Donski) 1858. Der letzte König der Magyaren 1866.
Novellen: Das Vermächtnis Kains. I. Die Liebe 1870 (darin Der Don Juan von Kolomea, Venus im Pelz). II. Das Eigentum 1877.
Schundromane: Die Messalinen Wiens. Russische Hofgeschichten u. v. a.

Das wertvollste Erzeugnis von Sacher-Masoch ist die Novellensammlung: Das Vermächtnis Kains, der Anlage nach die umfassendste von einem einheitlichen Gesichtspunkt aus entworfene Novellensammlung der Weltliteratur. Vollendet sind nur die zwei ersten Abteilungen, von den übrigen sind nur Bruchstücke vorhanden. Sacher scheiterte an dem allzu großen Plan: Liebe, Eigentum, Staat, Krieg, Arbeit und Tod sind das sechsfache Vermächtnis des ersten Sohnes unserer Ureltern an seine Nachkommen. In jeder Abteilung sollten sechs Novellen vereinigt werden: fünf Novellen sollten die Verirrungen, die sechste und letzte aber den Ausweg aus diesem Irrsal zeigen. Berühmt geworden sind daraus die Erzählungen: Der Don Juan von Kolomea und Die Venus im Pelz, die in dem Lebensschicksal von Severin und Wanda die Verbindung von Wollust und Grausamkeit zeigte. Mit diesem Werk begann die große Laufbahn Sachers als Unterhaltungsschriftsteller. Zuerst rissen die Schriften Sachers, die fraglos talentvoll sind, zu begeisterter Zustimmung hin, dann aber fanden sie entschiedenen Widerspruch. Deutlich verrät sich in Sachers Schriften der Einfluß des stammverwandten Turgenjeff. Durch den Mangel an Konzentration und durch das ewige Kreisen um den einen Punkt, die masochistische Liebe, brachte sich der Erzähler bald um jede Wirkung. In seinen späteren Schriften sank er zu einem Verfasser von russischen Hofgeschichten und pikanten Erzählungen niedrigster Art herab. Merkwürdigerweise gehört Sacher zu den wenigen deutschen Schriftstellern, die in Frankreich volkstümlich sind. Es sind dies Geßner, Heine, Chamisso, E. Th. A. Hoffmann, Sacher-Masoch und Friedrich Nietzsche, neuerdings auch Novalis und Hölderlin.

Die Unterhaltungsdramatiker

Moser l'Arronge Blumenthal Philippi

Wie die Schreiber von Zeitungen und Romanen, so stellten sich auch zahlreiche **Unterhaltungsdramatiker** in den Dienst des Tages. Die deutsche Charakterkomödie, wie sie einst Lessing in Minna von Barnhelm begründet, Kleist (Zerbrochener Krug), Grillparzer (Weh dem, der lügt), Bauernfeld (Bürgerlich und romantisch), Freytag (Journalisten) und Wilbrandt (Die Maler) weiter entwickelt hatten, war nicht das Ziel, auf das der beliebteste deutsche Vertreter des Situationsschwankes **Gustav von Moser** 1825 bis 1903 sein Augenmerk gelenkt hatte. G. von Moser war Offizier und Landwirt, ehe er Schriftsteller wurde. Der liebenswürdige heitere Mann hat Tausende unterhalten. Die stehenden Figuren (Professor, Leutnant, Kommerzienrat, Backfisch, Erzieherin, Schwiegermutter, schüchterner Liebhaber) waren in der alten deutschen Lustspielposse überliefert; nur das Zuständliche, den äußern Anstrich des Lebens, gewisse Liebhabereien, die Schilderung der militärischen Kreise entnahm Moser der Zeit nach 1870/71. Es war geradezu die Lustspielsendung Mosers, das deutsche Militär vom Burschen bis zum General auf das Theater zu bringen, das Militärstück harmlos, heiter und bühnenfertig zu schaffen. Wir werden in der folgenden Generation sehen, wie aus dem heiteren Militärstück später ein tragisch bitteres und anklagendes Drama wird. Moser schrieb schnell und fast immer flüssig; nie ging er auf das Gemeine, Unanständige und Pikante. Moser hat über 108 Stücke allein oder mit andern geschrieben: mit l'Arronge den Registrator auf Reisen 1883, mit Franz von Schönthan den Bibliothekar, Krieg im Frieden 1881 und dessen Fortsetzung Reif-Reiflingen 1882, mit Benedix das Stiftungsfest; selbständig Ultimo, Hypochonder und Veilchenfresser. Hielt sich Moser stets innerhalb der Lustspielposse, so verfielen andere direkt in die Gattung der Posse.

Die deutsche Posse

In der Geschichte der **deutschen Posse** kann man zwei Hauptströmungen unterscheiden: die Wiener und die Berliner Posse. Älter ist die Wiener Posse. Sie ging aus der alten Lokalposse des 18. Jahrh. hervor (vgl. II, 140), stellte Sitten und Typen des leichtlebigen Wiener Völkchens dar, schöpfte aus der Gemütlichkeit und dem Humor der schönen Donaustadt, wollte mit Lied und Scherz harmlos erfreuen und nahm während der ersten Generation in den Stücken Raimunds (Der Barometermacher 1823, Der Diamant des Geisterkönigs 1828, Alpenkönig und Menschenfeind 1828, Der Verschwender 1833) einen Anlauf zu fantasievollerer, aber gleichzeitig auch moralisierender und sentimentaler Gestaltung. Schon bei Nestroy (Lumpaci Vagabundus 1833, Zu ebener Erde und im ersten Stock, Einen Jux will er sich machen 1842) nahm während der zweiten Generation die Wiener Posse schärfere, realistische Züge an; der Wortwitz, die Satire gegen menschliche Schwächen und Torheiten, die Herabsetzung des Idealen ins Alltägliche und oft ins Gemeine traten stärker hervor, das Naive dagegen schwand mehr und mehr.

Damit näherte sich die Wiener Posse schon stark der **Berliner Posse**. Sie ist lange überschätzt worden. Ihre Schöpfer waren Julius von Voß von der ersten und David Kalisch (1820 bis 1872) von der zweiten Generation. Das Leben und die Sitten Berlins wurden mehr mit Satire als mit Humor dargestellt; es waren zusammenhanglose Hanswurstiaden, Berliner Kalauer und Wortwitze herrschten vor. Das Gemüt fand keine Befriedigung; Moral und Charakteristik waren gleich billig und altväterisch. Die Berliner Posse wendete sich an den behaglichen bürgerlichen Mittelstand. Kalischs bekannteste Possen waren:

Berlin bei Nacht, Ein gebildeter Hausknecht 1858, Der Aktienbudiker, Einer von unsre Leut', Berlin wie es weint und lacht. Mit dem Verschwinden des zufriedenen Kleinbürgertums mußte auch diese Art von Posse verschwinden. Einen weiteren Schritt in der Entwicklungsgeschichte der Posse bedeutete in den siebziger Jahren die Tätigkeit von Adolf l'Arronge. Er sah von dem eigentlichen Berlinerischen ab, mied den beißenden Spott, schilderte den Sieg der Tugend und der fleißigen Arbeit, übertrug die gemütliche Tragik der Wiener Posse auf Berliner Verhältnisse und erneuerte so auf der Grundlage bürgerlicher Anständigkeit und philiströser Verständlichkeit die alte Posse.

Später pflegten die Übersetzungen von Pariser Possen die Leute zu amüsieren. Alle Lebensverhältnisse waren um 1880 größer geworden; der Reichtum war gestiegen; das Großbürgertum wollte unterhalten sein. So ergötzte man sich teils an Ausstattungsstücken, an denen Musiker, Kupletdichter, Ballettmeister, Beleuchtungstechniker wesentlich mitarbeiteten und die der Sinnlichkeit des Schaupöbels dienten, teils wendete man sich der aus Paris eingeführten französischen Posse zu, die meist mit staunenswerter technischer Geschicklichkeit aufgebaut war. Die französischen Possen von Hennequin, Valabregue, Veber u. a. haben gewöhnlich einen schwachen ersten Akt und einen schlechten dritten Akt; der zweite Akt bringt in der Regel den großen verblüffenden Trick. Zu unterscheiden ist die comédie rosse, die das Thema vom Ehebruch rücksichtslos bis zum Ekel behandelte, und die comédie rose, die einen pikanten Reiz gerade in der auffallenden Anständigkeit suchte. Die letztgenannte gewann allmählich die Oberhand, die französischen Possenfabrikanten sahen ein, daß schließlich mit der Tugend mehr zu verdienen war als mit dem Laster, und außerdem begannen die deutschen Schwank- und Possendichter, vereint mit den Fabrikanten der Operette, für den nötigen Vorrat an gerade noch möglichen unanständigen Unterhaltungsstücken zu sorgen. Die Revolution 1918 mit der Aufhebung der Zensur hat unmittelbaren Einfluß auf das Wesen der Unterhaltungsstücke nicht gehabt.

Adolf l'Arronge, geboren 1838 in Hamburg, Sohn eines bekannten Theaterdirektors, begann seine Bühnenlaufbahn als Kapellmeister, übernahm 1874 die Leitung des Breslauer Lobetheaters, später des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin und gründete 1883 mit den Sozietären August Förster, Friedrich Haase, Ludwig Barnay und Siegwart Friedmann das Deutsche Theater in Berlin, das er schließlich allein leitete und zum Rang einer führenden Bühne erhob. Er starb 1908.

Er begann mit Zauber- und Weihnachtsmärchen, ging zur Posse und endlich zum Volksstück und Familienlustspiel über. Seine bekanntesten Stücke waren: Papa hat's erlaubt, Mein Leopold (1873, sein erfolgreichstes Stück), Hasemanns Töchter, Dr. Klaus 1878. Später ließ die Wirkung seiner Lustspiele nach. Seine Werke zeigen ein Gemisch von Komik und Sentimentalität bei großer, fast platter kleinbürgerlicher Verständlichkeit.

Sah man bei l'Arronge deutlich die Absicht, gemütlich und papahaft den Leuten im Theater Spaß zu machen, so waren zwei andere Unterhaltungsdramatiker, Blumenthal und Philippi, insofern gefährlicher, als sie dramatische Scheinwerke schufen, die wie poetische Erzeugnisse aussahen und doch nur Machwerke waren. Es war ein erfreuliches Zeichen für den Wandel des Geschmackes, daß Oskar Blumenthal, geb. 1852, gest. 1917 in Berlin, der von 1883 bis 1889 als vollgültiger Zeitdramatiker angesehen wurde, in den neunziger Jahren die Scheindramatik fallen lassen mußte und sich nur noch als Schwankfabrikant und reimgewandter Versspieldichter zu behaupten vermochte. Eigene Bedeutung hatte Blumenthal nur als Epigrammatiker (Gemischte Gesellschaft, Auf der Mensur, Klingende Pfeile). Blumenthal stammte aus Lindaus Schule; er war aber schärfer und weit temperamentvoller als dieser. Er machte fast

genau dessen Lebenslauf durch: von dem Feuilletonallerweltsmann rückte er zum Theaterkritiker vor, als solcher erhielt er in Berlin den Namen des blutigen Oskar; als Kritiker erklomm er die Stufen zur Bühne und bestieg endlich den Stuhl des Theaterleiters, den er als Direktor des Lessingtheaters in Berlin mehrere Jahre erfolgreich behauptete. Blumenthal besitzt den schneidigen Witz des Spreeatheners, eine gewisse Halbbildung verbunden mit Geschäftsroutine, zähe Ausdauer, glatte Mache. Reihenweise stürzten Blumenthals erste Stücke in den Abgrund; erst mit dem Probepfeil 1883 eroberte sich Blumenthal die Bühne; dann folgten die Große Glocke 1884 und Ein Tropfen Gift 1885; Blumenthal stand auf der Höhe seines Ruhms; schon aber ward gegen ihn und die ganze Geschäftsdramatik ein starker Widerspruch laut. Blumenthal ward unerträglich, wo er ernst sein wollte; es kamen neue Niederlagen mit ernsten Stücken; allein oder mit Geschäftsteilhabern besonders mit Kadelburg, begann er nun eine Schwankfabrikation (Großstadtluft, Das weiße Rößl, Als ich wiederkam). Lustig blühte die Firma Blumenthal, die zeitweise auch in Bonbonversdramen machte, bis über das Jahrhundertende hinaus.

Von den großes Aufsehen erregenden Ereignissen der Zeitgeschichte, von Skandalgeschichten und den Berühmtheiten der Gerichtssäle lebte die dramatische Muse von Felix Philippi. Er wählte mit Vorliebe Stoffe, bei denen man unter leicht kenntlicher Hülle wohlvertraute, zeitgeschichtliche Persönlichkeiten wiederfand. (Kaiser Wilhelm, Bismarck, Dreyfus u. a.) Sensation war alles; die Handlung strotzte von Effekten, die meist nur ein ausgeklügelter Verstand mit bühnentechnischer Geschicklichkeit umhüllte. Keine Spur menschlicher Liebe trug der Verfasser zu seinen modisch ausstaffierten Puppen im Herzen; er war der Börsendramatiker, der in Sensationen fixte. Seine bekanntesten Stücke waren: Wer wars?, Das Erbe, Das große Licht, Das dunkle Tor. Philipp gehört zu einer Gattung von Unterhaltungsschriftstellern, die man in Deutschland nicht sonderlich hochzustellen gewöhnt ist. Aber ebenso sicher ist, daß Autoren wie Sudermann, Lindau, Philippi und andere in Frankreich und England zu den geschätzten Schriftstellern gehören würden.

Weibliche Unterhaltungsschriftsteller

Zum Schluß endlich eine Reihe flüchtig umrissener Bilder von weiblichen Unterhaltungsschriftstellern.

Wilhelmine von Hillern, geboren 1836, Tochter der Charlotte Birch-Pfeiffer, der berühmten Stückeschneiderin der deutschen Bühne, in jüngeren Jahren Schauspielerin, später nach ihrer Vermählung Schriftstellerin, wurde immer mehr zu einer romantischen Schwärmerin, ging in Oberammergau zu einer Art von verliebt-läppischem Katholizismus über, Verfasserin der Romane: Geier-Wally 1875 (zum Schrecken aller gesund Empfindenden auch dramatisiert), Am Kreuz 1890 (ein brecherisch süßlicher Oberammergauer Passionsroman). Sie starb 1916.

Nataly von Eschstruth (Frau von Knobelsdorff-Brenkenhoff), geboren 1860, Gänseliesel 1886, Hofluft 1890, Von Gottes Gnaden 1894. Tiefster Stand der weiblichen Erzählungsliteratur; unwürdige Auffassung, als sei das

Leben eines jungen Mädchens von heute nur ein Tanz um den Traualtar, nichtige Darstellung von Toiletten und Äußerlichkeiten, schreiende Unwahrheit des Weltbildes.

Ossip Schubin (Lola Kirschner), geboren 1852, Gloria victis 1885, Boris Lensky 1889, Gräfin Erika 1892, beeinflußt von Turgenjeff und George Sand, ohne Stetigkeit, voll Leidenschaftlichkeit, doch ohne wahre Leidenschaft, hastig, salopp im Ausdruck, pikant, von künstlich fiebernder Nervosität, heimisch auf dem Gebiet von Salon- und Dorfgeschichte. Dabei versteht sie scharf zu beobachten und das Beobachtete packend wiederzugeben. Bei der nötigen Vertiefung und künstlerischen Ausreifung hätte sie etwas Bedeutendes werden können.

Carmen Sylva (Elisabet, Königin von Rumänien), geboren als Prinzessin zu Wied 1843, eine edle, reich begabte Frau, die stets das Höchste anstrebte, deren Vollbringen aber dem Wollen nicht entsprach, schrieb Lieder, Novellen, Märchen, Romane, Dramen (Meister Manole, Ullranda), teils allein, teils gemeinsam mit ihrer Hofdame und Begleiterin Mite Kremnitz; jedes Buch sollte schnell fertig sein; trotz schöner Einzelheiten waren die Bücher fast immer verfehlt, fantastisch und kritiklos; dem Geist nach war sie eine Dichterin; doch durch die Hast, die nichts ausreifen ließ, und durch die geschmacklose Lobhudelei kam sie eigentlich niemals über den Dilettantismus hinaus. Ihrem Talent fehlte die ernstliche Arbeit. Persönlich war sie unglücklich als Frau und als Königin; sehr vieles von dem, was sie geschrieben hat, ist nicht für die Öffentlichkeit bestimmt; in vielen Kundgebungen zeigt sie eine pathologische Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks. Sie starb während des Weltkriegs 1916.

Berta von Suttner, geboren als Gräfin Kinsky 1843, nachgeborene Tochter eines verarmten deutschböhmischen Magnaten, verbrachte die Mädchenjahre im Stil des östreichischen Hochadels, war mütterlicherseits mit Theodor Körner verwandt, schrieb frühzeitig Gedichte, wurde, da sie günstige Heiraten ausschlug, Gouvernante, verheiratete sich mit dem Schriftsteller G. von Suttner, lebte mit ihm lange Zeit in Tiflis, dann auf Schloß Harmannsdorf in Niederöstreich, schrieb die Bücher: Inventarium einer Seele 1882, den utopistischen Roman: Das Maschinenzeitalter 1887, den berühmten Friedensroman Die Waffen nieder 1889 (die östreichische Gräfin Althaus bringt ihren ersten Gatten dem italienischen Kriege zum Opfer, sieht den zweiten durch französische Kommunisten fallen, verliert 1866 in wenigen Tagen Vater, Bruder und zwei Schwestern und lernt aus dem Gefühl des eignen Leids das Elend des Krieges hassen, verdammen und bekämpfen). Die Suttner war eine starke feuilletonistische Begabung, die aber mehr ein Programm entwickeln als Gestalten und Charaktere bilden konnte, und die einen tendenziösen Anstrich nie verleugnen konnte. Sie rief 1891 die östreichische Friedensliga ins Leben und wurde die Mitgründerin der Internationalen Friedensgesellschaft. Sie warb unermüdlich für ihre Idee und knüpfte zahllose Beziehungen zu den führenden Geistern aller Nationen an. Am Haager Friedenskongreß hatte sie Anteil. 1905 erhielt sie den Friedens-Nobelpreis. Geistig genommen stand sie im Schatten Tolstois. In ihren Memoiren 1909 beschrieb sie ihr Leben. 1914, wenige Wochen vor Ausbruch des Weltkriegs, starb sie 71jährig.

Die Dichter des Übergangs zur fünften Generation

Spitteler

Die dichterische Kraft der langsam gealterten Generation war erschöpft. In leeren Unterhaltungsschriftstellern war das poetische Können langsam verronnen. Verneinend, zerstörend, in dem Wahn, die Halbdichter stellten schlechtweg alle Dichter, schlechtweg alle künstlerischen Kräfte der Generation dar, und von dem heiligen Eifer gespornt, diese Unpoesie zu beseitigen, trat das junge Geschlecht im Jahre 1884 zum Kampf gegen die ältere Generation hervor. Es schien, als sollte alles Bisherige zu Grunde gehen. Doch auch in Revolutionszeiten der Literatur ruht unter der oberen, der vulkanisch zuckenden und schwankenden Schicht eine feste Unterschicht mit stiller allmählicher Entwicklung. Nur bis zu einer gewissen Tiefe der Unterschicht reichte auch 1889 der Einfluß der literarischen Umwälzung hinab, die ich in dem letzten Abschnitt dieses Buches schildern will.

Aus der gesunden, tüchtigen, deutsch gebliebenen Unterschicht der vierten Generation stammen die drei folgenden Dichter: Karl Spitteler, Ferdinand Avenarius und Isolde Kurz.

Karl Spitteler wurde 1845 in Liesthal, der kleinen Hauptstadt von Baselland, geboren. Sein Vater, ein höherer eidgenössischer Beamter, war ein fester kerniger Mann; seine Mutter war 19jährig, als sie in die Ehe trat. Über seine Kindheit und seine wunderbar frühen Eindrücke hat er selbst berichtet (Meine frühesten Erlebnisse). In dem musikliebenden Pfarrhaus von Liesthal ward der ein wenig ältere Sohn des Pfarrers, der spätere schweizer Schriftsteller Josef Viktor Widmann, sein Jugendfreund. Spitteler fühlte sich von Jugend auf als ein Auserwählter. Er war wie Keller zeichnerisch sehr begabt; mehr aber noch war er eine musikalisch-religiöse Natur. Eines Tages ging er als 14jähriger Junge heimlich aus dem Elternhause fort, um eine neue Religion zu gründen. Er kam bis Luzern, von wo man ihn heimbrachte. Schüler des Pädagogiums in Basel, studierte er anfangs Rechtswissenschaft, dann Theologie. In Basel war er Hörer von Burckhardt und Wackernagel. Auf deutschen Universitäten setzte er seine Studien fort. 1869 schloß ihn das Liesthaler Pfarrerkollegium auf Grund von Unglauben und aus angeblichem Mangel an Kenntnissen vom Examen aus. Das Erlebnis berührte ihn tief; er fühlte, wie er berichtet, den Drang und die Kraft, das persönliche, glühend religiöse Innenleben in eine geliebte Menschengemeinde hineinzutragen. Jetzt war er anscheinend verworfen; jetzt erkannte er den Gegensatz zur bestehenden Kirche. Er bestand zwar bald danach in Basel die Prüfung; als ihn aber 1871 die Gemeinde Arosa in Graubünden als Pfarrer wählte, lehnte er das erst heißersehnte Amt aus Gewissensgründen ab.

Er ging nun nach Rußland als Erzieher in das Haus eines Generals, voll Schmerz, seine Kräfte und Fähigkeiten in sich zurückgedrängt zu sehen. Er war aus seiner Bahn geworfen, aber er ward sich nicht untreu. 1879 kehrte er in die Schweiz zurück, mußte abermals in die Fron, war einige Jahre Lehrer in Bern und Neuenstadt, dann Tagesschriftsteller an den Baseler Nachrichten und der Neuen Züricher Zeitung. Frei geworden, widmete er sich der Erreichung seines poetischen Ideals. Über ein Jahrzehnt arbeitete er am Olympischen Frühling. Seit 1894 lebte er in einer Villa in Luzern, in starker Abgeschlossenheit von der Außenwelt, fern namentlich von den Großstädten der Kunst. Auch Schweizer Stoffe und Zeitverhältnisse drangen nur wenig in seine Dichtung ein. Als Dichter gelangte er erst zu voller Geltung, als sich der Kunstwart (Avenarius) für ihn einsetzte. So ward er wenigstens für die Gebildeten in Deutschland allmählich ein bekannter Dichter. 1909 verlieh ihm Luzern das Ehrenbürgerrecht. 1914 erregte er während des Weltkrieges in Deutschland durch einen Vortrag Widerspruch und Groll, weil er sich auf den Standpunkt Schweizer Neutralität stellte. Der Politiker Spitteler kann aber niemals dem Dichter Spitteler etwas anhaben. 1920 erhielt der 75jährige den Nobelpreis.

Episches: Prometheus und Epimetheus, erste Ausgabe 1880/81. Zweite Ausgabe 1906 — Olympischer Frühling, erste Ausgabe 1900 bis 1905. Zweite Ausgabe 1909. (Vier Teile: Die Auffahrt 1900, Hera die Braut 1901, Die Hohe Zeit 1903, Ende und Wende 1905.)
Lyrisches und Episch-Lyrisches: Extra mundana 1882. Schmetterlinge 1888. Balladen 1895. Glockenlieder 1906.
Prosaerzählungen: Friedli der Kolderi; Der Salutist, Ulysse und Jeanne, Die Mädchenfeinde 1891. — Gustav 1892. — Konrad der Leutnant 1898. — Imago 1906.
Aufsätze und Skizzen: Literarische Gleichnisse 1892. Lachende Wahrheiten 1898.
Lebensgeschichtliches: Meine frühesten Erlebnisse 1914. Mein Schaffen und meine Werke (Kunstwart Juli 1908).

Spittelers Sturm- und Drangzeit liegt vor seiner öffentlichen Wirksamkeit. Er begann sein erstes größeres Werk (Prometheus) mit 20 Jahren, veröffentlichte es aber erst mit 36 Jahren. Ähnlich wie K. F. Meyer trat er sogleich als ein Gereifter hervor. Sein Streben ging von Anfang an auf ein bestimmtes kühnes Ziel, für das er ein Vorläufer der Dichter von 1915 ward: auf das rein subjektive kosmische Epos.

Das Wesen des „kosmischen" Epos

Verständlich sind die Spittelerschen Ideen vom kosmischen Epos nur, wenn man ausgeht von dem von Weßleny geschaffenen Begriff der Erinnerungsferne. Je nach der größeren oder geringeren Erinnerungsferne bringt der erzählende Dichter die verschiedenen Gattungen der epischen Art hervor: den künstlerischen Bericht (in Herodotscher Form), wenn die Erinnerungsferne winzig ist, nur eben so groß, daß gerade das Ganze mit der größten Nähe aller Einzelheiten noch übersehen werden kann; die Novelle (in Boccaccios Art), wenn der Erzähler von dem Gegenstand schon weiter zurücktritt und sich schon Handlung und Charakterschilderung der Umgebung spalten; den Roman (in Art von Goethes Wilhelm Meister), wenn die Entfernung der Welt vom Dichter noch größer wird und der Erzähler das gesamte Weltbild erfaßt; das Epos (Ilias, Olympischer Frühling), wenn der Dichter seinen Standpunkt in die allerweiteste Erinnerungsferne rückt und das Weltgeschehen nicht mehr auf gleicher Linie, sondern von oben, von der Höhe der Gottheit aus erblickt und das Weltbild nicht mehr körperlich (politisch, sozial, historisch oder psychologisch), sondern kosmisch betrachtet. Ob das möglich ist, braucht uns hier nicht weiter zu beschäftigen. Jedenfalls versteht man nun erst Spittelers künstlerisches Programm:

Das Epos steht für Spitteler an der Spitze aller Kunst. Der Roman und die Novelle, auch das Drama gravitieren zur Erde. Das Epos dagegen strebt über das Irdische hinaus. „So sicher wie der Stein auf der Erde, so sicher gravitiert das Epos über die Erde." Ein naturalistisches Epos, ein Wirklichkeitsepos gibt es nicht. „Wohl aber gibt es Epen, die die Erde nur mit einer Zehenspitze, ja sogar solche, die sie gar nicht berühren." Das sind die rein erfundenen Epen. Die können nicht anders als höchst individuell empfunden sein. Romandichter und Novellisten können dem Epiker niemals ebenbürtig sein. „Es ist eben unwahr, daß der Roman oder Novellist oder Erzähler ein Epiker ist. Das sind ganz verschiedene, ja sogar gegensätzliche Dinge. Der Romandichter ist nur der gemeine Halbbruder des Epikers." „Wer einen Roman schreibt, ist schon deshalb kein Epiker. Den beiden gemeinsam ist bloß die Fortbewegung auf dem Wege der Erzählung." Soviel aber wäre auch, meint Spitteler, der Schnecke und dem Husaren gemeinsam. Jedenfalls ist dieses künstlerische Bekenntnis Spittelers ebenso richtig (oder falsch), wie es die Kunsttheorien Wagners oder Hebbels, Gutzkows oder Otto Ludwigs sind. Es handelt sich auch bei Spitteler nur um die theoretische Rechtfertigung eines Schaffenden.

Von diesem Standpunkte aus begreift man erst das Wachsen und Werden Karl Spittelers. Die Frühdichtung Prometheus und Epimetheus stellt sich als ein erster Versuch des großepischen Stils dar, der an seiner gedanklichen Überlastung gescheitert ist, gescheitert „wie ein Großer, der mit ungeübten Muskeln nach einem hehren, klar erschauten Ziele strebt."

Spittelers Prometheus ist ein Gleichnis, das wieder, wie ein Reisebecher, aus einer Reihe von Gleichnissen besteht. Mit dem Titanen der griechischen Mythe, der das Feuer raubt, der den Menschen formt, der der Rache der Götter trotzt, hat der Prometheus Spittelers eigentlich nur den Namen gemeinsam. Die ganze Handlung wird, nicht zu ihrem Vorteil, in die Gedankenwelt der Gnostiker (2. Jahrhundert n. Chr.) versetzt. Geschildert wird in einer streng durchgeführten metrischen Form, die äußerlich wie Prosa aussieht, die Entstehung der Welt und die einsame Größe eines Menschen, der über die gemeine irdische Welt erhaben ist und der in diesem Hochgefühl sein Glück findet. Das Werk ist nicht leicht verständlich. „Was der Dichter eigentlich will", bekannte Gottfried Keller, „weiß ich nach zweimaliger Lektüre noch nicht." Daß sich Friedrich Nietzsche durch den Prometheus zu seinem Zarathustra anregen ließ, wie Weingartner in seiner Schrift behauptet, ist nicht glaubhaft. Zeitlich betrachtet, ist Zarathustra zwar später entstanden. Nietzsche hat Spitteler gekannt, ist mit ihm in Briefwechsel getreten, und Spitteler freute sich der Zustimmung Nietzsches. Ein Schluß auf gegenseitige Beeinflussung ist deshalb nicht zu ziehen.

Das eigentliche Hauptwerk des 60jährigen Spitteler ist der Olympische Frühling. In ihm stellt sich dar, was er ein subjektives kosmisches Epos nannte. Der Grundgedanke ist pessimistisch: die große Masse ist unerlösbar; kaum, daß sie für Nirwana gebraucht werden kann; über Menschen und Götter waltet unerbittlich die Notwendigkeit.

I. Ananke, die Notwendigkeit (ein Mann nach Spittelers Auffassung), ist der oberste Herrscher der Welt. Kronos, der gewaltige Gott, ist gefallen; mit ihm sein Reich. Die jungen Götter, bisher im Hades im Gefängnis gehalten, wandeln durch die sieben erebinischen Gefahren, erblicken staunend die Oberwelt, kommen zur Himmelsburg des Uranos, schauen zaghaft den See Nirwana, werden allmählich Individualitäten und betreten das Wolkenschiff, das sie zum Olymp führt. II. Hier herrscht Hera, die stolze jungfräuliche Königin der Amazonen. Sie zu umfreien, rüsten sich nach dem Willen Anankes die Götter. In allen Kampfspielen, (Wettgesang, Wettrennen und Traumdeutung) siegt Apoll, der Gott der Schönheit. Aber nicht dem Schönsten fällt Hera die Braut zu, sondern dem Mächtigsten. Durch List und Verrat gewinnt Zeus die Königin, die ihm erst abhold war. Zürnend entfernt sich Apoll. Aber die Welt bedarf der Schönheit, wenn sie nur halbwegs erträglich sein soll. Zeus bietet Apollo die Mitherrschaft an; dieser mag sie nicht; aber versöhnt reicht er dem neuen König der Götter die Hand. III. Moira, die Tochter der Notwendigkeit, erhält die Erlaubnis des Vaters zu einem Weltenfest. Selig schwärmen die Götter in einem berauschenden Taumel von Glück durch alle Himmel dahin. Apollo der Entdecker, Dionysos der Seher, Hylas und Kalidusa über Berg und Tal sind die schönsten Abschnitte dieses Teils. IV. Der vierte Teil ist in vieler Hinsicht nicht mehr so groß. Die Menschen, die Zeus in ihren Tälern Opfer darbringen, obschon er ihnen gar nichts Gutes getan, scheinen ihm so klein und erbärmlich, daß er sie vernichten will. Mit Wolken umgibt er den Götterberg, voll Ekel über die Welt der Ananke. Tanz und ewige Lust soll bei den Olympischen herrschen. Den Menschen aber, den erbärmlichen, sendet der Götterkönig den Herakles zu, den Helden, den Dulder — und den Erlöser.

Die zweite Ausgabe von 1909 hat manche Schwächen getilgt und neue Schönheiten eingefügt, namentlich auch den Schluß verbessert. Die Meisterschaft und Pracht der Sprache, die Plastik der Personen und die glänzende Schilderung der mythologischen Schauplätze überwiegen bei weitem das Erklügelte. Der Mythus der Griechen wird zertrümmert; ein neuer origineller persönlicher, aber nicht ganz glaubhafter Mythus steigt empor. Mit den griechischen Göttern haben die Spittelerschen nur wenig gemein. Die Außerweltlichkeit soll sich in dem Werk

mit reiner griechenhafter Schönheit verbinden. In Spittelers fantasievollem Epos, das sich um gemeine Wirklichkeit nicht kümmert, sondern im Sinn romanischer Kunstauffassung nur reine Schönheit darstellen will, liegt eine der wichtigsten, die Generation verbindenden und zugleich in die Zukunft weisenden epischen Dichtungen vor.

Was Spitteler sonst noch geschaffen hat, trat dahinter zurück. Extra mundana sind Vorboten kosmischer Dichtung, voll großartiger Vorstellungen von Genesis, Gottheit, Natur und Weltall; Schmetterlinge und Glockenlieder enthalten Spittelers Bestes in der Lyrik; die Balladen zeigen eine Auswahl mythologischer, heroischer und patriotischer Balladen. An der Prosa ist Spittelers Dichtung erstarkt. Die Novellen dienten ihm zur Verfeinerung und Vertiefung der poetischen Ausdrucksmittel, die er im Olympischen Frühling angewendet hat. Als Novellist zeigt Spitteler die oft bemerkte Wirklichkeitsfreude der Schweizer. Er ist ein starker Realist als Erzähler; alle Novellen sind knapp, scharf, klar, linear, alles wird auf dem kürzesten und geradesten Weg dargestellt und zu einem festen und greifbaren Bild zusammengeordnet: Einheit der Person, Einheit der Perspektive, Stetigkeit des zeitlichen Fortschritts. Friedli der Kolderi, Konrad der Leutnant und Die Mädchenfeinde sind seine besten kleinen Erzählungen. Imago ist eine umfangreichere Seelenanalyse; es ist die Geschichte einer aus der Verdrängung wiederkehrenden Liebe. „Mir ist gar wohlbekannt", schreibt Spitteler an einer Stelle seiner literarischen Bekenntnisse, „daß der Idealismus im Verrufe steht. Wenn ich trotzdem jene Richtung einschlage, so tue ich es, gezwungen durch meine Überzeugung. Meine Überzeugung aber lautet: daß die Heimat der Poesie da ist, wo die Sehnsucht der Menschenseele wohnt, und daß eine Poesie, welche aufhört, ideal zu sein, aufhört Poesie zu sein."

Avenarius

Stärker als in Wolfgang Kirchbach (1857 bis 1906, von ihm die Dramen Waiblinger oder Der Ingenieur 1886, Die letzten Menschen 1890, Des Sonnenreiches Untergang 1894), einem Dichter von hoher Bildung und verständnisvoller Absichtlichkeit, trat in Ferdinand Avenarius ein Dichter des Übergangs der scheidenden und der werdenden Generation hervor.

Ferdinand Avenarius stammt aus einem alten Theologen- und Juristengeschlecht, das seinen ursprünglichen Namen Habermann in Avenarius latinisiert hatte. Der Vater des Dichters Eduard Avenarius (geb. 1807) heiratete 1840 Cäcilie Geyer, eine Halbschwester Richard Wagners. Der Ehe entstammten vier Söhne, darunter der Züricher Philosoph Richard Avenarius (gest. 1896), der für die philosophische Entwicklung der Brüder Hauptmann, namentlich Karl Hauptmanns, bedeutungsvoll war. Als jüngster Sohn wurde Ferdinand Avenarius 1856 in Berlin geboren. Im Hause des Vaters, der Buchhändler war und starke wissenschaftliche Interessen hatte, herrschte reges geistiges Leben. Die Mutter war hauptsächlich künstlerischen, namentlich musikalischen Zielen zugewandt. Die Familie siedelte 1871 nach Dresden über. Hier wurde Ferdinand Avenarius Kreuzschüler, 1877 ging er auf die Universität Leipzig, 1878 nach Zürich, wo sein Bruder Richard lehrte. In Zürich trieb er hauptsächlich naturwissenschaftliche und kunstgeschichtliche Studien und gab 1880 seinen ersten Gedichtband Wandern und Werden heraus, 1881 die Anthologie deutscher Lyriker der Gegenwart, bereiste sodann Italien, kehrte 1882 nach Dresden zurück und schrieb Aufsätze und Literaturkritiken für die Tägliche Rundschau.

1887 gründete er den Kunstwart im Selbstverlag. „Ich wollte zunächst nur gegenüber dem Spezialistentreiben der Zeit eine gemeinsame Betrachtung der Künste und wollte eine Sprechgelegenheit der Minderheiten bilden, bei denen ich die Mehrheiten der Zukunft sah." Anfangs hatte der Kunstwart nur wenig Bezieher. 1894 übernahm Georg Callwey in München den Verlag. Es folgten der Tod der Mutter, innere Kämpfe und Eheschließung, Erscheinen der Gedichtsammlung Lebe; allmählicher Aufstieg des Kunstwarts; Kunstwart-Stiftung 1900, Gründung des Dürerbundes 1902, Heimatschutzbewegung (Verbindung mit Schultze-Naumburg) 1903, Erscheinen des Literarischen Ratgebers 1909. Eine Haupteigenschaft von Avenarius als Herausgeber war die kluge Wahl seiner Mitarbeiter. Im Kunstwarthause in Blasewitz bei Dresden und im Hause Uhlenkamp auf Sylt schlug Avenarius sein Heim auf.

Werke: Wandern und Werden (Gedichte) 1880, zweite Ausgabe 1898. Die Kinder von Wohldorf (ein Idyll) 1887. Lebe! (Lyrik) 1893. Stimmen und Bilder (Neue Gedichte) 1898. Faust, ein dramatisches Spiel 1919. Baal, ein Spiel 1920. Christus.

Sammelbücher: Anthologie deutscher Lyriker der Gegenwart; Hausbuch deutscher Lyrik; Balladenbuch; Das fröhliche Buch.

Avenarius' erste Bücher: Wandern und Werden und Die Kinder von Wohldorf gehören zu den tastenden Versuchen des Dichters. Er veröffentlichte von reiferen Dichtungen: Stimmen und Bilder 1898 (Jahrbuch, Stimmungen, Ehe, Gedenkblätter, Bilder und Gestalten) und Lebe!, einen episch-lyrischen Gedichtkreis. (Ein Mann, den ein ungeheurer Schmerz getroffen hat, wird aus der Verzweiflung durch liebendes Mitleid mit einem armen Kind zu einem neuen, schönen, sittlichen Leben geführt.) Aber nicht in diesen Dichtungen ruht die Bedeutung von Avenarius. Die eigentlich lyrische Kraft ist in ihm überhaupt nicht groß. Er ist gesund, anschaulich und erbaulich; aber seinen Dichtungen fehlt eine starke Stimmungsgewalt. Ein nüchternes, oft in Prosa versinkendes Element kommt häufig zum Vorschein. In kunsterzieherischer Hinsicht aber trug Avenarius wahrhaft eine Leuchte der Erkenntnis der kommenden Generation voran. Seine Zeitschrift Der Kunstwart gehört zu den wichtigsten Geschmacksbildnern der Zeit. Der Kunstwart erweckte in hohen und niedern Schichten Deutschlands Verständnis für wahre Kunst und bekämpfte das Scheinwesen und den Feuilletonismus. Dabei erstreckte sich der Einfluß des Kunstwarts fast ebenso sehr auf bildende und angewandte Kunst wie auf Tonkunst und Poesie. Aus einer Kunstzeitschrift wuchs der Kunstwart allmählich zu einer großen Kulturzeitschrift heran. Es lag Avenarius als Menschen und Dichter lange Zeit nicht so sehr daran, dichterisch etwas zu gestalten, als vielmehr auf die Menschen zu wirken, sie zu erziehen und seine Ideen durchzusetzen. „Bildung ist Ausbildung der Organe. Menschliche Bildung ist Erziehung an Seele und Leib zu größerer menschlicherer Leistungsfähigkeit." Erweiterung der ästhetischen Kultur zur Ausdruckskultur auf allen Gebieten: das ward allmählich die unendliche Aufgabe des Kulturarbeiters Avenarius. Eine immer wachsende Gemeinde schloß sich ihm an. Von größter Bedeutung für das Verständnis der Dichter ward sein Eintreten für Mörike, Meyer, Keller, Storm, Raabe, Fontane, Liliencron und Spitteler, für Ludwig Richter, Schwind, Böcklin und Max Klinger.

Nicht weniger groß und bedeutsam war sein Eintreten für die wahre Freiheit der Kunst. Von Avenarius stammt der große Gedanke der „Volkswirtschaft der geistigen Güter", ein Gedanke, der weit in die Zukunft weist und vielleicht die größte Bedeutung erlangt. Als Avenarius mit den Gedanken über Möbelstil,

Hausbau, Kunsterziehung, Echtheit, Heimatkunst hervortrat, stand er fast allein. In langsamer, stetiger Entwicklung wuchs der Kunstwart; die Kunstwartunternehmungen (Meisterbilder, Künstlermappen, Kulturarbeiten, Dürerbund) drangen tief in alle gebildeten Kreise der Nation. Was zunächst eine kühne Neuerung war, wurde allgemeiner Bildungsbesitz; doch leider wurde am Ende der absichtsvollen Art der Kunsterziehung zu viel. Eine ganz merkwürdige Entwicklung setzte in Avenarius nach seinem sechzigsten Jahre ein. Künstlerische Pläne und Entwürfe von höchster Art (Faust, Hannibal, Christus) begannen ihn an sich zu ziehen. Verzehrend, in stets neu sich wandelnden, vielfach sich umbildenden Entwürfen rang er nach den höchsten Zielen. Dies Ringen zu beurteilen ist noch nicht am Platz. Er besaß für einen Führer viel rühmenswerte Eigenschaften: Selbstzucht, Kritik, Charakter, Streben nach Wahrheit und Schönheit. Mehr eigentliche Schöpferkraft, und Avenarius wäre in seinen jugendlichen Jahren als Schaffender ein Führer der folgenden Generation geworden.

Isolde Kurz

Auch Isolde Kurz ist den starken, selbständigen Persönlichkeiten der Übergangszeit zuzurechnen. Ihr Vater war Hermann Kurz (1813 bis 1873), dessen wir bei der dritten Generation gedachten. 1853 wurde Isolde in Stuttgart geboren. In Obereßlingen, Kirchheim und Tübingen verbrachte sie ihre Jugendjahre. Sie hat diese Zeit in dem von sprühenden lebensgeschichtlichen Zügen durchflochtenen Novellenband: Von dazumal geschildert. Sie wuchs mit mehreren Brüdern auf, war ungewöhnlich frühreif, konnte schon im dritten Jahr lesen und schreiben und Uhlandsche Gedichte aufsagen, schrieb mit 12 Jahren Dramen im Stil Voltaires und las die griechischen Dichter in der Ursprache. Die ungünstigen Verhältnisse in der Familie trübten auch Isoldens Kindheit; dann, als der Vater in Tübingen angestellt war, wurde ihre Jugend freundlicher. Unbändig und regellos wuchs das fantasievolle Mädchen heran. Nach des Vaters Tode zog die Familie von Tübingen nach Florenz. Hier fand Isolde ihre zweite Heimat, von der sie nur auf kurze Sommermonate nach Schwaben zurückkehrte. Isolde Kurz zeigt in allen Stücken künstlerische Ehrlichkeit und Selbständigkeit. „Ihre Sprache und Art zu charakterisieren hat etwas kräftig und klar Geprägtes, das an schöne Medaillen erinnert." 1888 erschienen ihre Gedichte (darin die Gruppe Asphodill), 1889 die Florentiner Novellen, 1895 Italienische Erzählungen, 1900 Von dazumal, 1902 Die Stadt des Lebens (Schilderungen aus der Florentiner Renaissance), 1905 Neue Gedichte, 1907 Lebensfluten (Novellen) mit prachtvollen Stücken, 1908 Die Kinder der Lilith (Epos). Dazu kommt die Lebensgeschichte ihres Vaters Hermann Kurz 1906. Die schönsten Einzelnovellen sind: Die Glücksnummern, Erreichtes Ziel, Schuster und Schneider, Unsere Carlotta, Genesung, Den Strom hinunter. Was sie auszeichnet und in ganz einzigartiger Weise über fast alle weiblichen Talente ihrer Generation heraushebt, das ist die Selbständigkeit ihrer Entwicklung, ihre kühne großzügige Fantasie und die starke innere Sammlung. Ihre vornehme Kunst in der historischen und modernen Novelle ist der von Keller verwandt, aber nicht von ihr abhängig. Ihren kühnsten Aufschwung nahm sie in den Kindern der Lilith.

Lilith, die Überirdische, die Mutter der Künste, die Bringerin der Schönheit, ist im Paradies die erste Geliebte Adams, bis der Gotteszweifler Sammael aus der Rippe Adams die Eva formt. Eva hängt sich sofort in sinnlicher Glut an den Mann und verfolgt Lilith, die oft ins Reich des Lichtes wiederkehrt, mit wütendem Haß. Und als auch Adam in Schmähungen gegen Lilith ausbricht, nimmt sie von ihm Abschied auf Nimmerwiedersehen. Kinder der Eva sind die gewöhnlichen Sterblichen; die Kinder der Lilith aber werden Jahrtausende hindurch in ewig neuer Gestaltung wieder geboren als Helfer, Tröster und Befreier der armen Menschheit, bis der letzte Sohn der Lilith an die Brust des Allmächtigen zurückkehrt.

Isolde Kurz gibt ihren Novellen und Gedichten, auch den kleinsten von ihnen, vornehm ruhige Umrißlinien; ihre Art ist von einem gediegenen Realismus und ohne viel Nüancen, klar, von stolzer Offenheit in allen Selbstbekenntnissen, sie ist ein ernstes Talent, das keinem Modeerfolg nachstrebt, sondern sich ruhig Pausen gönnt, um immer formvollendeter hervorzutreten.

*

In einigen anderen Frauen klingt die neue Generation mit frühzeitiger Dekadenz an, so in Ada Christen, Alberta von Puttkamer, Maria Janitschek und Eugenie delle Grazie.

Ada Christen, geb. Christine Frederik, geb. 1844, ist die früheste und entschieden die merkwürdigste dieser Dichterinnen. Sie war die Tochter eines Kaufmanns, stammte aus einer Wiener Vorstadt, die sie später in ihren Vorstadtgeschichten: Unsere Nachbarn und Jungfer Mutter schilderte, kam sehr jung zur Bühne, reiste mit Wandertruppen in Ungarn umher, heiratete den Stuhlrichter und Grundbesitzer von Neupauer, der nach kurzer Zeit in Geistesumnachtung starb, wurde abermals zum Wanderleben gezwungen, schrieb ihre ersten Gedichte nieder, die Ferdinand von Saar zur Veröffentlichung empfahl, verheiratete sich in zweiter Ehe mit dem Rittmeister von Breden, lebte in Wien und starb 1901. Gedichte: 1868 Lieder einer Verlorenen, 1870 Aus der Asche, 1873 Schatten, 1878 Aus der Tiefe. Dazu das Drama: Faustina 1871, der Roman Ella 1873 und die Wiener Vorstadtgeschichten. Anzengruber erwies ihr freudiges Verständnis. Der Ton, den sie in ihrer Lyrik anschlug, der Ton brünstiger Liebe, war für seine Zeit gänzlich neu und klingt fast in der gesamten späteren Frauenlyrik nach.

Alberta von Puttkamer, geboren 1849 als Tochter des Kammergerichtsassessors Weise in Großglogau, verheiratet mit dem 1906 gestorbenen elsaß-lothringischen Staatssekretär M. von Puttkamer, lebte in Straßburg, dann in Baden-Baden. Von ihr die Gedichtsammlungen: Dichtungen 1885, Akkorde und Gesänge 1889, Offenbarungen 1894, Jenseits des Lärms 1904, außerdem Romane, Novellen und Lebenserinnerungen (Mehr Wahrheit als Dichtung 1919).

Maria Janitschek, geborene Tölk, geboren 1860 in Mödling bei Wien, verlebte ihre Jugend wie in einem schwermütigen Traum in einer kleinen ungarischen Stadt, warf sich privatim auf das Studium, vermählte sich mit dem Kunsthistoriker Professor Hubert Janitschek in Prag, der 1893 starb, als sie die ersten literarischen Versuche unternahm und lebte in München. Gesammelte Gedichte 1892, Im Sommerwind (Gedichte) 1895, ferner die Novellen und Romane: Pfadsucher, Stückwerk, Auf weiten Flügeln, Mimicry, Kinder der Sehnsucht. Sie liebt starke Sinnlichkeit des Ausdrucks, glühendes Pathos ohne romanhafte Sentimentalität, sprunghaft nervöse Energie und seltsam lakonischen Stil.

Eugenie delle Grazie, geboren 1864 zu Weißkirchen in Ungarn; die Familie stammte väterlicherseits aus Venedig; die Mutter, aus Hamburg gebürtig, war französischen Ursprungs. Eugenie delle Grazie schrieb Gedichte, die auf Melancholie und Leidenschaft gestimmt sind (Gedichte 1882), das Drama Saul (1884) und als Dreißigjährige das Epos Robespierre (1894). Unbedeutend sind ihre Dramen. Verschiedene Erzählungen und Romane: Der Rebell, Traumwelt, Heilige und Menschen.

Wissenschaftliche Schriftsteller

Der Geschichtsschreiber Heinrich von Sybel 1817 bis 1895, ein Schüler Rankes, schrieb zwar auch diplomatische Geschichte, war aber nicht so kühl wie Ranke, er ließ auch Persönlichkeiten, nicht bloß abstrakte Ideen hervortreten. Seine Hauptwerke sind Geschichte der Revolutionszeit 1853 und Die Gründung des Deutschen Reiches durch Wilhelm den Ersten 1889. W. Oncken in Heidelberg, später in Gießen, schrieb eine Geschichte des Zeitalters der Revolution 1884 und des Zeitalters Kaiser Wilhelms des Ersten 1890. Von Karl Hillebrand, der lange Jahre in Frankreich lebte und einer der besten Kenner des französischen Volkscharakters wurde, ist das Buch: Zeiten, Völker und Menschen 1872 bedeutsam.

Germanisten im engeren Sinne waren zwei ältere ehrwürdige Gelehrte: Rudolf Hildebrand, gest. 1894, und Friedrich Zarncke in Leipzig, gest. 1891. Der erstere, der beste Mitarbeiter an Grimms Wörterbuch, hat an Werken nicht so viel hinterlassen wie an fruchtbaren Anregungen auf sprachlichem und erzieherischem Gebiete. Er war bei aller strengen Gelehrsamkeit und bei aller Liebe zu Goethe doch ein Gegner des kleinlichen Wortkrams, der Analogiensucherei, des Ausgrabens von unveröffentlichten Briefen und des übertriebenen Goethekultus. F. Zarncke war ein Gelehrter von tiefster Gründlichkeit und objektiver Darstellung, als Erforscher des Nibelungenliedes bahnbrechend, ein hervorragender Goethekenner und als Hochschullehrer schulbildend.

Bedeutende Theologen waren Otto Pfleiderer in Berlin (1839 bis 1908) mit den Schriften: Geschichte der Religionsphilosophie von Spinoza bis zur Gegenwart, Geschichte der protestantischen Theologie in Deutschland, Entstehung des Christentums, Entwicklung des Christentums, und Albert Hauck in Leipzig mit der Kirchengeschichte Deutschlands 1887 ff.

Unter den philosophischen Schriftstellern dieser Generation, deren Werke das literarische Gebiet streifen, war der Heidelberger Philosoph und Historiker Kuno Fischer, geboren 1824, gestorben 1907, der bedeutendste. Er stellte in dem Werk: Geschichte der neueren Philosophie die Geschichte der großen Denker als eine mit den Weltaltern der Menschheit zusammenhängende, stufenweise fortschreitende Lösung des Weltproblems dar und legte geistvoll Goethes Faust aus.

Von Philosophen und Historikern seien noch genannt: Rudolf Eucken in Jena mit den Lebensanschauungen der großen Denker, Friedrich Paulsen in Berlin, gestorben 1908, mit der Ethik und der Geschichte des gelehrten Unterrichts, Theobald Ziegler in Straßburg mit den Geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts und Wilhelm Dilthey in Berlin (Leben Schleiermachers, Das Erlebnis und die Dichtung, zahlreiche psychologische und philosophische Schriften). Er starb 1911. Ferner Friedrich Jodl (gest. 1914 in Wien), der Geschichtsschreiber der Ethik.

Von Kunsthistorikern ragten in die Literatur hinein: Herman Grimm, der Sohn von Wilhelm Grimm (1828 bis 1901), der im Elternhaus und im Haus Bettinas feinste geistige Bildung aufgenommen hatte. Seine formvollendeten Essays erschienen seit 1859; als Kunsthistoriker schrieb er mit feinem Geschmack Das Leben Michelangelos 1860. Als erster Gelehrter von Ruf hielt er (noch vor Scherer) 1874 in Berlin an der Universität Vorlesungen über Goethe. Gründlicher, wenn auch nicht von der Universalität Grimms, war Anton Springer in Leipzig 1825 bis 1891, ein geistvoller, von künstlerischer Anschauung durchdrungener Kunstgelehrter, der die neuere Kunsthistorie mit begründen half. Werke:

Kunstgeschichte, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Raffael und Michelangelo. Der dritte im Bund dieser Kunstgelehrten ist Karl Justi, geboren 1832, der in Marburg, Kiel und Bonn lebte. Winckelmanns Leben, Velasquez und sein Jahrhundert.

Die drei bedeutendsten Kunsthistoriker der neueren Zeit sind: Burckhardt (Cicerone), Herman Grimm (Michelangelo) und Justi (Velasquez).

Als Literarhistoriker und Germanist war der in Wien, Straßburg und Berlin lehrende Östreicher Wilhelm Scherer 1841 bis 1886 von großem Einfluß. Seine vortreffliche Geschichte der deutschen Literatur 1883 reicht bis zu Goethes Tod. Oskar Walzel hat sie bis auf die Gegenwart fortgesetzt. Sie sollte, aus den Quellen geschöpft, aber auf das Wesentliche beschränkt, ein anschauliches und umfassendes Bild der geistigen Entwicklung unserer Nation geben. Andre Schriften: Aus Goethes Frühzeit, Deutsche Studien, Geschichte der deutschen Dichtung im 11. und 12. Jahrhundert, Geschichte der deutschen Sprache, Poetik auf empirischer Grundlage. An Scherers Namen knüpft sich eine unvergeßliche Erinnerung: er war der erste, der an einer deutschen Universität über moderne deutsche Literaturgeschichte Vorlesungen gehalten hat. Scherer übertrug die philologische Kritik, die bisher nur an den Werken des klassischen und deutschen Altertums erprobt war, als erster auf die Literatur der Gegenwart, insbesondere auf die Werke Goethes. Er glaubte fest an den methodischen Wert geschichtlicher Analogien und sah als höchste Aufgabe der Auslegung die Erforschung des Entstehungsprozesses eines Werkes in der Seele des Dichters an. Überaus reich waren Scherers Anregungen auf seine Schüler, überaus scharf aber war auch der Widerspruch gegen den Grundfehler der Schererschen Schule, mit dem kritischen Verstande des 19. Jahrhunderts an die Überlieferungen früherer Jahrhunderte heranzutreten. Ferner sind hervorzuheben: Ludwig Geiger, geboren 1848 in Breslau, seit 1870 an der Berliner Universität, der Herausgeber des Goethejahrbuches und der Beiträge zur Geschichte des geistigen Lebens in Berlin — Albert Bielschowsky (1847 bis 1902) mit seiner Biographie Goethes — Karl Weitbrecht (1847 bis 1905) mit den Schriften: Diesseits von Weimar, Schiller in seinen Dramen, Das deutsche Drama — Richard Maria Werner in Lemberg, geboren 1854, der Biograph Hebbels und Herausgeber seiner Werke, Briefe und Tagebücher — Jakob Minor in Wien (1855 bis 1912) mit Werken über Goethe, Schiller, die Romantik, die Schicksalstragödie, neuhochdeutsche Metrik und östreichische Literatur — August Sauer in Prag, geboren 1855, der Herausgeber des Euphorion, Verfasser zahlreicher Schriften über die Literatur des 18. Jahrhunderts, über Goethe, Herausgeber der besten Grillparzer- und Stifterausgaben.

Max Koch in Breslau, geboren 1855, Herausgeber der Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, schrieb eine Geschichte der deutschen Literatur von 1600 bis zur Gegenwart sowie über Shakespeare, Lessing, Grillparzer, Chamisso, Platen, Immermann und Richard Wagner — Moritz Necker in Wien, geboren 1857, der Herausgeber von Grillparzers Werken, Verfasser zahlreicher literarhistorischer Schriften — Otto Harnack in Stuttgart, geboren 1857, mit den Werken: Goethe in der Epoche seiner Vollendung, Die klassische Ästhetik der Deutschen, Deutsches Kunstleben in Rom, Schiller und verschiedenen Goetheschriften — Arnold Schönbach, lange Zeit Professor in Graz, weiteren Kreisen, die von seiner umfassenden Arbeit auf dem Gebiet mittelalterlicher Kultur nichts wissen, bekannt durch sein Buch über Lesen und Bildung.

Im Jahr 1868 schilderte Max Maria von Weber (1822 bis 1881), der Sohn von Karl Maria von Weber, in der Skizzensammlung: Aus der Welt der Arbeit zum ersten Mal die moderne Technik und Industrie mit schlichter Sachlichkeit und doch mit wunderbarer poetischer Empfindung und Anschaulichkeit, und Max Eyth (1836 bis 1906) schrieb aus einer reichen praktischen Erfahrung heraus die Bücher: Wanderbuch eines Ingenieurs 1871 bis 1884 und Hinter Pflug und Schraubstock 1899. Von Naturforschern und Geographen sind zwei berühmte Leipziger Hochschullehrer, William Marshall mit seinen anregenden naturwissenschaftlichen Schriften und Friedrich Ratzel mit seinen geistvollen Schriften über Anthropogeographie zu erwähnen.

Die fünfte Generation

Politische und wirtschaftliche Zustände

Das Erbe der neuen Jugend

> Was du ererbt von deinen Vätern hast,
> Erwirb es, um es zu besitzen.

Um 1865 war das neue Zeitgeschlecht geboren; mit Bismarcks Entlassung kam es zur Herrschaft; mit dem Weltkrieg und der Staatsumwälzung von 1918 tritt es allmählich zurück. Es war das Verhängnis dieser Generation, daß ihr politische Führernaturen von Klarheit, Größe und gestaltender Energie fehlten, und daß sich Scheingrößen vordrängten, die die Gesten und Worte des Führers, aber nicht die Kraft und die Voraussicht des Führers hatten. Bismarck, der alles getan, uns groß zu machen, hatte nur Eines nicht getan: sich einen Nachfolger zu erziehen. Uns fehlten die führenden Männer und die führenden Ideen. Der Fanatismus der Arbeit, der Rausch der Macht schien seit 1890 alles Höhere zu ersetzen. Aber indem wir, ein jugendstarkes, enorm arbeitsames Volk, in Technik und Wissenschaft das Äußerste leisteten, schwand uns der Glaube an die Macht der Ideen. Eine Vertrocknung der geistig schöpferischen Kräfte trat durch die Überspannung der wirtschaftlichen Arbeit ein. Drei Bänder umschließen zu zwingender Einheit Volk und Staat: militärische Macht, nationaler Wille und wirtschaftliche Kraft. Von diesen drei hatten wir nur auf militärische Macht und wirtschaftliche Kraft unser Vertrauen gesetzt. Allzustark pochten wir auf den reinen politischen Machtwillen, riefen den Stolz auf das Deutsche Reich in die Welt hinaus, aber der sittliche Wille, der nationalethische Wille war erschlafft, in Trugbildern hielt er sich aufrecht. Ein Trugbild war es, wenn wir uns seit dem Krieg von 1870 der Überlegenheit deutscher Bildung rühmten. In den Erziehungsfragen beginnt jene Reihe von tönenden Schlagworten, denen wir uns bis zum furchtbaren Erwachen im Weltkrieg hingaben. Der deutsche Schulmeister mit seiner streng gebundenen Unterordnungsschule sollte die Schlacht von Königgrätz gewonnen haben. In einem kleinen stillen Buch Wilhelm Raabes, in Horacker (1873), spricht die Frau Konrektor über die deutsche Schule und da findet sich folgende für die Zeit charakteristische Stelle:

„Da schwatzen sie immer drauf los, daß der Schulmeister die Schlacht bei Königgrätz gewonnen habe; aber nun frage ich dich: welcher denn? Der alte oder der junge? Meines Wissens nach doch einzig und allein der alte! Das soll sich erst ausweisen, was für ein Siegergeschlecht die neuen heraufziehen mit ihrem

Stramm, stramm, stramm,
Alles über Einen Kamm.

Mir und meinem Alten kann's ja einerlei sein. Aber die armen Jungen dauern mich, die nun die Exerziermeister in irgendeiner Form ihr ganzes Leben lang nicht los werden, von der Wiege über die Schule hinaus bis in ihr numeriertes kühles Grab."

Die junge Generation, die 1884 heraufkam, sah in ihrer Jugend die siegreichen Truppen aus Frankreich zurückkehren und vernahm an nationalen Ehrentagen auf Markt und Gassen noch häufig die Wacht am Rhein. In die Segnungen der Einheit ward sie hineingeboren; das jahrhundertalte Sehnen nach Kaiser und Reich war gestillt. Aber kaum war Deutschland nach dem Krieg in ein Zeitalter äußerer Sicherheit, vermehrten Wohlstands und gesteigerten Genußlebens eingetreten, als der Eifer für die idealen Aufgaben und Pflichten des geeinten Reiches bei der älteren Generation erlahmte. Die kleinen Geister, die das neue Deutschland nur mit Mißbehagen hatten entstehen sehen, wagten sich allmählich hervor. Im aufgestreiften Alltagsrock wirtschaftlicher Interessen ging man umher und gewöhnte sich daran, das Vaterländische wie ein Ehrenkleid im Kasten liegen zu lassen. Es war eine Zeit, in der die jüngere Generation mit der Ruhe eines Erben, dem ein reiches Besitztum fast ohne sein Zutun in den Schoß gefallen war, sich wegwendete von den nationalen Angelegenheiten. Das gewaltige kontinentale Militärreich Bismarckscher Schöpfung mit seiner schimmernden Wehr wurde mit Selbstverständlichkeit hingenommen. Der Gedanke beherrschte die Jugend, daß hier ein dauernder Zustand erreicht sei, und daß es für das politische Deutschland nur noch ein Empor geben könne. Wir überschätzten nach dem Krieg von 1870 unsere an sich sehr bedeutenden militärischen Kräfte und unterschätzten die Stärke der gegen uns arbeitenden Kräfte. Wir traten zu früh und ohne eigentliches Nationalbewußtsein in die Reihe der führenden Großmächte. Aber drei Jahrhunderte hatten wir an Machtscheu gelitten, nun ergaben wir uns einem oft maßlosen Machtrausch. Wir bewegten uns in dem Irrtum, daß wir die Dinge in der Weltpolitik sahen, wie wir sie sehen wollten, nicht wie sie wirklich waren. Denn eine weltbeherrschende Stellung, wie viele glaubten, hatte uns der Krieg von 1870 nicht gebracht, sondern nur die Bedingungen für die Entfaltung und den Aufschwung unserer wirtschaftlichen Kräfte. Mit dem Sieg von 1870 glaubten viele, daß Deutschland an die Spitze der Kulturentwicklung gekommen sei. Mit erschreckender Deutlichkeit hat Nietzsche schon 1873 in den Unzeitgemäßen Betrachtungen die drohende Gefahr vorausgesehen. Er nennt diese Gefahr sehr charakteristisch „Exstirpation des deutschen Geistes zugunsten des deutschen Reiches". Wir leben, so sagte er 1873, in einer Kulturbarbarei, in einem chaotischen Durcheinander, in einer lächerlichen modernen Jahrmarktsbuntheit:

„Die öffentliche Meinung in Deutschland scheint es fast zu verbieten, von den schlimmen und gefährlichen Folgen des Krieges, zumal eines siegreich beendeten Krieges zu reden: um so williger werden aber diejenigen Schriftsteller angehört, welche keine

wichtigere Meinung als jene öffentliche kennen, und deshalb wetteifernd beflissen sind, den Krieg zu preisen und dem mächtigen Phänomen seiner Einwirkung auf Sittlichkeit, Kultur und Kunst jubilierend nachzugehen. Trotzdem sei es gesagt: ein großer Sieg ist eine große Gefahr. Die menschliche Natur erträgt ihn schwerer als eine Niederlage; ja, es scheint selbst leichter zu sein, einen solchen Sieg zu erringen, als ihn so zu ertragen, daß daraus keine schwerere Niederlage entsteht. Von allen schlimmen Folgen aber, die der letzte mit Frankreich geführte Krieg (1870) hinter sich dreinzieht, ist vielleicht die schlimmste ein weitverbreiteter, ja, allgemeiner Irrtum: der Irrtum der öffentlichen Meinung und aller öffentlich Meinenden, daß auch die deutsche Kultur in diesem Kampfe gesiegt habe."

Ein Thronwechsel bildete das Signal der Zeit. Kaiser Wilhelm I., einundneunzigjährig, ging schlafen in seiner Väter Gruft. Friedrich III., schon ein dem Tode geweihter Mann, kam an die Regierung. Nur neunundneunzig Tage währte sein Reich. Was er geleistet hätte, wenn er gesund gewesen wäre, wissen wir nicht. Er hätte vielleicht zum Heil Preußens den allmählichen Übergang aus dem Bismarckschen Obrigkeitsstaat in den modernen europäischen Volksstaat, in den Weltstaat schaffen können. Es war tragisch, diesen Mann zu sehen, der ein Menschenalter auf den Thron gewartet hatte und der im Augenblick, da er hinaufgelangte, schon ein aufgegebener Mann war. Mit ihm kam nach unserer Einteilung ein später Vertreter der dritten Generation zur Wirksamkeit auf den deutschen Kaiserthron. Es ist eigentümlich und in der Langlebigkeit der Hohenzollern begründet, daß in raschestem Wechsel nach Friedrichs frühem, beklagenswertem Ende der Thron sofort an einen Monarchen, der der fünften Generation angehörte, überging, so daß die vierte Generation auf dem preußisch-deutschen Thron gar nicht zur Entfaltung gekommen ist.

Mit der Thronbesteigung Wilhelms II. begann für die Mehrheit der fünften Generation die Zeit der Mannesjahre. Wilhelm II. war eine aus modernen und romantischen Elementen gemischte Persönlichkeit. Er war ein Barockkaiser und Pazifist, der in einem demokratischen Zeitalter regieren mußte, eine Verbindung von Ludwig XIV. und Friedrich Wilhelm IV., der über der Freude an Pomp und Gebärde die Wirklichkeit oft völlig aus dem Auge verlor. In künstlerischer, speziell literarischer Beziehung war er den herkömmlichen Anschauungen untertan. Er ward nicht durch eigene Bedeutung, aber durch das Erbe an Liebe, Verehrung und verfassungsmäßiger Macht, das ihm Wilhelm I. hinterlassen hatte, die entscheidende politische Persönlichkeit der folgenden Jahrzehnte. In ehrlicher Selbsttäuschung glaubte er, daß er Deutschland einem politischen und wirtschaftlichen Glück ohnegleichen entgegenführen werde. Als sich nach der Überspannung des dynastischen und militaristischen Elements der Mißerfolg in der ungeheuren Machtprobe einstellte, fühlte sich das Volk mißbraucht. In menschlich begreiflicher Erregung wendete es sich gegen den Monarchen. Die Schuld am Ausbruch des Weltkrieges und an seinem Ausgang aber trifft nicht den Kaiser. Nach Schuld darf man in diesem Falle gar nicht suchen: Der Krieg war eine notwendige Folge der Weltkonstellation von 1900 bis 1914. Rollt man das Weltproblem auf, so ist der deutsche Anteil an der Schuld nicht größer, sondern eher kleiner als der Anteil der Feindmächte. Wohl aber war es eine Schuld der gesamten Nation, vor allem der herrschenden Kreise, daß sie ein Vierteljahrhundert lang den Blick stets auf den Monarchen gerichtet hielt und

sich die Ausscheidung der öffentlichen Meinung durch das persönliche Regiment gefallen ließ. Niemand hat die Mängel und Gefahren der Persönlichkeit Wilhelms II. schärfer und klarer durchschaut, als der alte Fontane, der in einem wenig bekannten Brief an einen Vertrauten schon 1897 schrieb:

„Was mir an dem Kaiser gefällt, ist der totale Bruch mit dem Alten, und was mir an dem Kaiser nicht gefällt, ist das im Widerspruch dazu stehende Wiederherstellenwollen des Uralten. In gewissem Sinne befreit er uns von den öden Formen und Erscheinungen des alten Preußentums. Er bricht mit der Ruppigkeit, der Poplichkeit, der spießbürgerlichen Sechsdreierwirtschaft der 1813er Epoche. Er läßt sich, aufs Große und Kleine hin angesehn, neue Hosen machen, statt die alten auszuflicken. Er ist ganz unkleinlich, forsch und hat ein volles Einsehn davon, daß ein deutscher Kaiser was anderes ist als ein Markgraf von Brandenburg ... Deutschland soll obenan sein,' in all und jedem ... Ich wollte ihm auf seinem Turmseilwege willig folgen, wenn ich sähe, daß er die richtige Kreide unter den Füßen und die richtige Balancierstange in Händen hätte. Das hat er aber nicht. Er will, wenn nicht das Unmögliche, so doch das Höchstgefährliche, mit falscher Ausrüstung, mit unzureichenden Mitteln. Er glaubt das Neue mit ganz Altem besorgen zu können. Er will Modernes aufrichten mit Rumpelkammerwaffen. Er sorgt für neuen Most, und weil er selbst den alten Schläuchen nicht mehr traut, umwickelt er eben diese Schläuche mit immer dickeren Bindfaden und denkt: „Nun wird es halten." Es wird aber nicht halten. Wer sich neue, weite Ziele steckt, darf sein Feuerschloßgewehr nicht bloß in ein Perkussionsgewehr umwandeln lassen. Der muß ganz neue Präzisionswaffen erfinden. Sonst knallt er vergeblich drauflos. Was der Kaiser mutmaßlich vor hat, ist mit „Waffen" überhaupt nicht zu leisten. Alle militärischen Anstrengungen kommen mir vor, als ob man Anno 1400 alle Kraft darauf gerichtet hätte, die Ritterrüstung kugelsicher zu machen. Statt dessen kam man auf den einzigen richtigen Ausweg, die Rüstung ganz fortzuwerfen. Es ist unausbleiblich, daß sich das wiederholt. Die Rüstung muß fort, und ganz andere Kräfte müssen an die Stelle treten: Geld, Klugheit, Begeisterung. Kann sich der Kaiser dieser Freiheit versichern, so kann er mit seinen fünfzig Millionen Deutschen jeden Kampf aufnehmen. Durch Grenadier-Blechmützen, Medaillen, Fahnenbänder und armen Landadel, der seinem „Markgrafen durch dick und dünn folgt", wird er es aber nicht erreichen. Nur Volkshingebung kann die Wundertaten tun, auf die er aus ist. Aber um diese Hingebung lebendig zu machen, dazu müßte er die Wurst gerade vom entgegengesetzten Ende anschneiden. Über unsern Adel muß hinweggegangen werden. Man kann ihn besuchen wie das ägyptische Museum, und sich vor Ramses und Amenophis verneigen. Aber das Land ihm zuliebe regieren, in dem Wahn: dieser Adel sei das Land, — das ist unser Unglück, und solange dieser Zustand fortbesteht, ist an eine Fortentwicklung deutscher Macht und deutschen Ansehens nach außen hin gar nicht zu denken. Worin unser Kaiser die Säule sieht, das sind nur tönerne Füße. Wir brauchen einen ganz anderen Unterbau. Vor diesem erschrickt man. Aber wer nicht wagt, nicht gewinnt. Daß Staaten an einer kühnen Umformung, die die Zeit forderte, zugrunde gegangen wären, — dieser Fall ist sehr selten. Ich wüßte keine zu nennen. Aber das Umgekehrte zeigt sich hundertfältig."

Der Abstieg

Einst wird kommen der Tag.

Mit Bismarcks Entlassung 1890 begann der Abstieg des Deutschen Reiches von der Höhe seiner Macht und seines Ansehens. Der Niedergang des nationalen Gedankens machte reißende Fortschritte. Selten, daß sich noch einmal, wie bei der Reichstagswahl von 1907 oder bei der Kaiserdebatte von 1908 das Interesse der Gesamtnation auf die Fragen der inneren Politik lenkte. Damals, nach dem Novembersturm 1908, der den Kaiser zum ersten Male zwang, aus seiner Wolke

herabzusteigen, hätte das deutsche Volk die Lenkung der Politik in eigene Hand nehmen müssen. Aber der Reichstag, zu sehr an Gängelung gewöhnt, war unfähig, die Situation, die gefährlicher war, als man glaubte, zu erkennen.

Zwei Fehler, ein offenkundiger und ein verborgener, ziehen sich durch die deutsche Politik des wilhelminischen Zeitalters hin. Der verborgene war, das sehen wir heute, daß die Mehrzahl der Generation zwischen 1890 und 1914 ganz wie die zwischen 1870 und 1890, von den Erfolgen Bismarcks und der Hohenzollern überwältigt, das Nationale mit dem Monarchischen, das Vaterländische mit dem Dynastischen verwechselte. Monarchismus und Patriotismus schien dasselbe zu sein. Das war einer der Hauptgründe, der gerade jenen Charakteren, die nicht militaristisch und monarchisch gesinnt waren, den Vaterlandsgedanken verleidete und der den Wahn aufkommen ließ, daß sich das echte, glühende Vaterlandsgefühl nur im Rahmen des Monarchischen legitim betätigen könne. Das war die verhängnisvolle Auffassung, die der Bewegung für die internationale Sozialdemokratie den Boden bereitete.

Der zweite, offenkundige Fehler war, daß die Regierungen bei der Entfaltung der äußeren Macht Deutschlands bei dem Ausbau der schimmernden Wehr stehenblieben und die Freiheit im Innern nicht genügend ausbauten. Der Staat von sechzig arbeitsamen Millionen blieb Obrigkeitsstaat, ward nicht Volksstaat; er trat den meisten fast nur als unangenehm Fordernder entgegen: er erhob die Steuern, er zog die Dienstpflichtigen zum Militär ein, er engte das Leben durch Vorschriften ein, er sorgte wohl für Ordnung, Recht, Sparsamkeit, Zucht und namentlich für Ansehen nach außen, aber er verlor seine Macht über die Gemüter. Das innere Staatsgefühl schwand hin, die lebendige Teilnahme an den Staatsgeschäften kam den meisten abhanden. Ein gedankenloses, reklamesüchtiges Strebertum ohne Verantwortlichkeit und ohne Verständnis für die uns aus der Weltstellung erwachsenden Verpflichtungen entwickelte nur Sinn für äußere Ehren und persönliche Vorteile. Die Vaterlandslieder auf den Lippen der Jüngeren verstummten, die Vaterlandsfeste wurden äußerlicher und schliefen allmählich ganz ein; aus dem Parlament schieden die Talente, die noch Begeisterungsfähigkeit und Idealismus in sich trugen. In Deutschland war leider die Zeit gekommen, in der nach so großen Tagen die politischen Geschäftler und die kleinen Berufspolitiker das Übergewicht erhielten. Wir waren zwischen 1900 und 1914 auf dem Gebiet nationaler Ideen verödet. Arbeit und Reichtum — Arbeit und Auszeichnungen — Arbeit und Genuß lautete die Losung des Tages. Dazu umgab uns ein blühendes wirtschaftliches Glück, an dessen Ende niemand glaubte. Wir lebten tatsächlich im Land, wo Milch und Honig floß, und wußten es nicht. Der durchschnittliche, reich gewordene Deutsche in der Vorkriegszeit aber war der typische Mann ohne politische Ideale: das ist die Tatsache, die die Situation im wilhelminischen Zeitalter am stärksten beleuchtet. Da der bürgerliche Nationalstaat unter kaiserlicher Führung nur wirtschaftlichen Nutzen und schimmernde Wehr, aber nicht Ethos mehr bot, bildeten sich Staaten im Staat, die gewaltiger als die nationale Gemeinschaft ihre Anhänger umfaßten, weil sie ihnen die Pflanzschule, die Heimstätte, das Heiligtum idealen Strebens und Ringens boten: der internationale Sozialismus und der internationale römische Katholizismus.

Die letzte Ursache des Niedergangs des nationalen Gedankens aber war sozialer Natur. Hier war die Arbeit, die uns groß gemacht, zum Sprengmittel des sozialen Gefüges geworden. Ein so unerhört arbeitwilliges, ein so unerhört arbeitkräftiges junges Volk, wie das deutsche, war durch überschnelle wirtschaftliche Arbeit emporgekommen. Dies Übermaß an Arbeit erdrückte uns. Die Arbeit, die uns den wirtschaftlichen Aufschwung gebracht, war beides zugleich: eine immer wachsende Gefahr und ein immer wachsendes Mittel, die Gefahr, die uns drohte, wenigstens scheinbar zu beschwichtigen.

Denn eins war klar: die ungeheure wirtschaftliche Entwicklung durch Arbeit im amerikanischen Tempo war uns von 1890 bis 1914 über den Kopf gewachsen. Das ist die Grundtatsache des wirtschaftlichen Lebens dieser Zeit. Sie ist auch, wenn wir von allem Nebenwerk absehen, die Ursache der Mißgunst und des Hasses, dem wir in der Welt begegneten. Die Bevölkerung Deutschlands, die 1816 nur 25 Mill. betragen hatte, betrug 1874: 41 Mill., 1891: 50 Mill., 1902 60 Mill., 1914: 64 Mill. Seit Gründung des Reiches 1871 hatte sich das deutsche Volk um rund 22 Mill. vermehrt. Um 8 bis 900 000 Menschen wuchs alljährlich die Bevölkerung des Reiches. Die Frage war nun: wie finden wir Arbeit und Nahrung für die Massen? Die Antwort mußte lauten: nur wenn wir die Güterproduktion steigerten, die Güter über die Grenze führten, das Wirtschaftsgebiet erweiterten. So zwang uns die Bevölkerungsvermehrung von selbst zu jener enormen Ausdehnung des Handels, die den Neid und die Eifersucht unserer Nachbarn geweckt hatte. Damit verschärften wir mit jeder Tonne, die wir mehr über die Grenze führten, die Mißgunst der anderen Völker, schürten wir den Haß der Welt. Und doch zwang uns das Schicksal zu diesem Kampf. In 25 Jahren schufen wir die zweitgrößte Handelsflotte, in der gleichen Zeit verdoppelten wir die Getreideerzeugung, verdreifachten wir unseren Handel. In zwei Jahrzehnten hatten wir eine Entwicklung durchgemacht, zu der wir ein Jahrhundert hätten brauchen können. In den Großstädten drängten sich die Massen der geistigen und Handarbeiter zusammen. Nahezu drei Fünftel der Reichsbevölkerung lebten jetzt in Städten. 1871 war jeder 20., 1900 jeder 5. Deutsche ein Großstadtbewohner.

Die Großstadt aber beförderte und steigerte gerade die schlimmste Gefahr: die Zerklüftung der Nation in Klassen. Die Hälfte der deutschen Bevölkerung waren Handarbeiter. Die Verteilung der politischen Macht aber war anders. Ein Volk der Arbeiter wurde von einem Häuflein von Beamten und Militärs, von Ingenieuren, Kaufleuten und Kapitalisten beherrscht. Die aufwärts drängende Arbeiterschaft ward nicht genügend in den Gliedbau der bürgerlichen Gesellschaft aufgenommen. Die Zerklüftung der Nation durch die Art der Schulbildung in Gebildete und Ungebildete nahm zu. Trotz aller sozialen Gesetzgebung stand die Arbeiterschaft und damit der größte Teil der Nation außerhalb des nationalen Gedankens.

Von oben herab, aus der Flughöhe des Adlers gesehen, sagt Sombart, ein hervorragender Nationalökonom unserer Tage, glich Deutschland einem ungeheuren Ameisenhaufen, in dem es kribbelte und wibbelte und in dem alles durcheinander rannte. In unaufhörlicher Entwicklung löste und lockerte sich Altbestehendes.

Nicht auf engem Raum mehr spielte sich die deutsche Volkswirtschaft ab, mit unzähligen feinen und starken Fäden war unser wirtschaftliches Leben mit den großen Vorgängen der Weltwirtschaft verbunden, und immer mächtiger wagte sich, zum Groll der Nachbarn ringsum, der Unternehmungsgeist des deutschen Kaufmanns in die Ferne. Deutschlands überseeischer Handel nahm zu. Ein großer Teil des nationalen Vermögens schwamm draußen auf den Wellen des Ozeans. Das Geld, die Arbeit, die Bevölkerung waren in steter Bewegung. Der schnelle Verkehr ließ den Raum zusammenschrumpfen. Im Jahr 1800 waren vielleicht 20 000 bis 30 000 Leute gereist, im Jahr 1900 mehrere Millionen. Eisenbahn, Post, Telegraphie, Telephon, elektrische Bahn, Fahrrad, Automobil dienen unablässig dem Verkehr. Von Ost nach West, von den Grenzen nach der Mitte, zu Geschäft und Vergnügen, vor allem in den Häfen, den Industriebezirken und den Städten ein beängstigendes Schichten und Umschichten der Menschen.

Der Nationalreichtum Deutschlands war jetzt fünf bis sechsmal größer als vor einem Jahrhundert, aber die Voraussagen der Marxschen Richtung, daß sich durch das Wachstum des Besitzes die Zahl der Besitzenden stark vermindern müsse, erwies sich als ganz falsch. Im Gegenteil, die Zahl der Besitzenden stieg, absolut wie im Verhältnis zu der Zahl der Menschen, das Durchschnittseinkommen des Einzelnen ward größer, seine Lebenshaltung ward besser. Auch die geistigen Arbeiter, die Künstler, Dichter und Gelehrten nahmen in dieser an Hilfsquellen reichen Zeit an Zahl zu; Talente aller Art schienen förmlich aus dem Boden zu wuchern, die Produktion an geistigen Gütern überstieg bei weitem den Bedarf. Bücher, Zeitungen, Vorträge, Museen, Schulen, Bibliotheken, Akademien, Universitäten verbreiteten die Bildung. Die Eindrücke waren der Zahl nach massenhaft, im einzelnen aber oft flüchtig. Die äußerste Anspannung aller Kräfte im Kampf ums Dasein war auch vor der künstlerischen und dichterischen Arbeit nicht stehen geblieben, und man mußte in vielen Fällen bedenken, daß ein nicht geringer Teil der Lebenskraft eines Künstlers darauf verwendet werden mußte, sich im wirtschaftlichen Kampf zu behaupten und rein äußerlich durchzusetzen.

Krieg und Kriegesende

Weißt Du, wie das wird?
Nornenszene, Götterdämmerung.

Schon seit 1905, mehr noch seit 1911 war die Kriegsgefahr da. Besorgt sahen viele in die Zukunft. Das Reich war von Feinden umringt. Die Stunde war nahe, von der einst der greise Moltke im Reichstag 1874 gesprochen hatte: „Was wir in einem halben Jahre mit den Waffen errungen haben, das mögen wir ein halbes Jahrhundert mit den Waffen schützen, damit es uns nicht wieder entrissen wird. Darüber dürfen wir uns keiner Täuschung hingeben. Wir haben seit unseren glücklichen Kriegen an Achtung überall, an Liebe nirgends gewonnen."

Von Jahrfünft zu Jahrfünft war, um mit Friedrich Lienhard zu reden, ein Wettbewerb, ein Wettrüsten, ein lastender Materialismus, ein Niederwuchten der Seele und Emporpeitschen der Sinne, war ein Anschwellen von Vernichtungs-

mitteln und Vernichtungswut entstanden, das die Völker Europas in stete Fieberglut versetzte. Der Augenblick war da, schneller, gefährlicher, unabwendbarer als unsere unfähigen Führer erkannt hatten, daß Deutschland seinen Besitzstand verteidigen oder auf seine Weltmachtstellung verzichten mußte.

Die Geschichte des Krieges 1914—18 gehört nicht mehr in die Geschichte dieser Generation. Sie will vom Standpunkt des neuen Geschlechts betrachtet sein. Nur Weniges sei angedeutet.

Wir standen vier gegen einige zwanzig; wir fochten eingeschnürt und rings umstellt; wir fochten gegen den Mangel und gegen die Zwietracht im eigenen Lager; wir fochten gegen den Hunger und gegen die Blockade; wir fochten gegen die Macht der Lüge in der Welt; wir fochten gegen die Irrtümer und Fehler unserer Staatsmänner; wir fochten ohne die rechte diplomatische und politische Vorbereitung, und vor allem: wir fochten ohne die rechte psychische Vorbereitung. Denn wir alle, Volk und Diplomaten, Kaiser und Parteien, Sozialdemokraten und Alldeutsche, Militaristen und Kommunisten sind im August 1914 ohne die klare Erkenntnis dessen, was uns bevorstand und um was es eigentlich ging, psychisch unvorbereitet und national unreif in den Krieg gezogen.

Ein Aufschwung wie nie zuvor trat am Anfang ein. Es ging uns nicht darum, zu erobern, sondern um Freiheit, Ehre und um Verteidigung des nationalen Bestands. Auch die innerlich Widerstrebenden, auch die international Denkenden, auch die Gegner der bürgerlichen Gesellschaft wurden von diesem Gedanken fortgerissen; die Parteiunterschiede versanken. In vier Monaten, dachte man, werde alles vorüber sein. Doch der Krieg veränderte nach kurzer Frist sein Gesicht. Der rauschende Angriffskrieg ging rettungslos in den Stellungskrieg über, zuerst im Westen, dann im Osten; er zermürbte die Gemüter der einen, er überspannte die Gemüter der andern, und so trat eine Spaltung der Nation hinsichtlich der Idee des Krieges ein, denn jeder Krieg hat eine Idee. Unsere Idee war anfangs der Verteidigungskrieg, dann wollten die einen den Frieden auf Grund der Kriegskarte, die anderen den Frieden ohne Annexionen und Kriegsentschädigungen. Hätten wir in den Tagen, als der Krieg auf seiner Höhe stand, die rechte führende und faszinierende politische Persönlichkeit gehabt, dann hätte sie das Problem in seiner Tiefe gefaßt: Verzicht auf Eroberungen, aber Selbstbehauptung bis zum Äußersten, Schaffung eines wahrhaften Nationalstaates; Überwindung des Obrigkeits- und Klassenstaates; freiwillige Umwandlung der ganzen deutschen Nation in ein Staatsvolk; Aufgabe überlebter dynastischer Ideen aus feudaler Zeit; sofortige umfassende, ehrliche Demokratisierung ohne allen Rückhalt. Da alle Parteien Opfer gebracht, konnte nur durch Gleichberechtigung aller Parteien das nationale Besitztum gerettet werden.

Zu dieser Einsicht aber kamen wir erst, als es zu spät war. Zunächst ein Siegeslauf ohnegleichen: Der siegreiche Vormarsch im Westen, Lüttich, Namur, Antwerpen, dazu die Siege im Osten und Süden: Tannenberg, Masuren, Gorlice, Warschau, Amselfeld, Bukarest, Karfreit. Etwas Ähnliches wie diese Siege, etwas Ähnliches wie die stählerne Mauer in Ost und West, die Deutschland schützte, hatte die Welt noch nicht erlebt.

— Kaum einige Jahre sind geschwunden, und scheu und verlegen schweigen heute viele, wenn von Feldherren und Waffentaten die Rede ist. Ja, es sind ihrer manche, die sich schämen der Siege, die Deutschland erfochten, der Festungen, die es erobert, der Taten, die uns jubeln machten. Aber ein Unrecht gegen die Helden, gegen die lebenden wie gegen die gefallenen, wäre es, wollten wir glauben, daß wohl in Jahrhunderten oder in Jahrtausenden einst der Weltkampf Deutschlands der Gegenstand eines Heldenepos werden könnte, daß wir aber im Deutschland von heute von den Großtaten des Krieges, ja vom Krieg, von mannhafter Tat, von Abwehr des Feindes überhaupt nicht reden dürften. Nein, wir wollen die Erinnerung an den Krieg nicht scheuen, weil wir ihn verloren haben, noch weniger aber, weil wir ihn fast um Messers Breite gewonnen hätten. Schmerzerfüllt und doch voll unbeschreiblichem Stolz wollen wir sagen: Was hätte dieses Volk leisten können unter einem anderen Herrscher, einem anderen Führer, was hätte es im Kampf gegen die Welt leisten können, wenn es einig und einheitlich und genial geleitet gewesen wäre.

Denn nur das Gewaltige, das wir während des Krieges daheim und an der Front handelnd, duldend, schaffend geleistet haben, gibt uns die Gewißheit der Kraft, daß wir auch den Zusammenbruch überdauern werden. Nach unerhörtesten Opfern ohne Zahl brachte das letzte halbe Jahr des Weltkriegs, kurz nach stolzesten Erfolgen, das längst gefürchtete Ende: Der Bogen, zu sehr gespannt, war überspannt. In der Türkei begann die Weltkatastrophe, Bulgarien folgte, Östreich fiel ab. Das deutsche Volk aber war am Ende der Kraft. Es hatte über 200 000 Vermißte, über 600 000 Gefangene, über 1 600 000 Gefallene, über 4 Mill. Verwundete verloren. Deutschland stand allein. „Da ich kam in Not, waren alle Freunde tot." Ein furchtbarer Waffenstillstand kam. Es war die Ergebung an die erbitterten Feinde auf Gnade und Ungnade. Schrecken durchfuhr das weltfremde Volk, als es die Waffenstillstandsbedingungen kennenlernte. Und doch waren diese nur der Anfang. Etwas Ähnliches wie diesen Zusammenbruch Deutschlands hatte die Welt seit Athens und Karthagos Fall noch nicht gesehen. Sie hatte, seitdem die Sonne kreiste, noch nicht erlebt, daß ein Volk von 65 Millionen, die erste Militärmacht der Welt, im Felde unbesiegt, auf Feindesboden stehend, vier Jahre hindurch der Schrecken seiner Feinde, so überraschend schnell sich entwaffnete, unbezwungene Festungen, Kriegsmaterial und Schiffe überlieferte, ehe ein seiner Größe und seines Heldenringens würdiger Friede gewährleistet war. Einen Vorgang wie diesen Zusammenbruch Deutschlands wird der Fremde nicht verstehen, und nur wir, im Grundwesen unseres Charakters, in der jahrhundertalten Uneinigkeit und in der politischen Unreife unseres Volkes bewandert, können ihn begreifen. Wir hatten den Glauben an uns verloren, darum haben wir den Krieg verloren; darum stürzten wir aus einer weltpolitischen Stellung, wie wir sie nie zuvor in der Geschichte besessen, in die Tiefe einer politischen Ohnmacht, wie wir sie gleichfalls niemals erlebt hatten. Darum stürzten wir, führerlos und verführt, in ein Chaos innerer Verhetzung, in eine Schuldenlast ohnegleichen, darum erlitten wir Demütigungen aller Art, darum verloren wir die Grenzlande, die Auslanddeutschen, die Güter über Meer, die blühenden Kolonien, die mächtige Handelsflotte, die herrliche Kriegs-

flotte, darum sanken wir von Schmach zu Schmach. Darum wurden wir, wenn der Feindwille siegt, ein Sklavenvolk, darum stehen uns Jahrzehnte des Elends, der Knechtschaft, der Aussaugung bevor. „Wißt ihr, wie das wird?"

Doch wunderbar ist das eine: so tief verzweifelt unsere Lage auch ist, so sehr auch die Meinungen abweichen, wie wir aus diesem Elend emporkommen können: an einem zweifeln wir nicht, mögen wir zur äußersten Rechten oder zur äußersten Linken gehören: an der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit eines Aufstiegs durch deutsche Arbeit und deutsche Geisteskraft. Das ist das wahrhaft Große in unserem gigantischen Zusammenbruch. Zum ersten Mal durchdringt alle deutsch fühlenden Herzen die stillschweigende Übereinstimmung, daß Deutschland seine Bahn noch nicht vollendet hat.

Und daran schließen sich Hoffnungen anderer Art. Trotzdem uns der Krieg, den mechanischen Tatsachen nach gemessen, einen Mißerfolg ohnegleichen gebracht hat, ist die Frage noch nicht entschieden, ob dieser Mißerfolg nicht insofern nur zeitlich begrenzten Charakter besitzt, als er notwendig war, um in dem tiefzerklüfteten Volk das Werk der Einigung aller deutschen Stämme zu Ende zu führen, das Bismarck so erfolgreich in die Wege geleitet hatte. Man wird sich die Frage vorlegen müssen, ob denn die ganze geschichtliche Entwicklung seit den Tagen Friedrichs des Großen überhaupt einen Sinn gehabt hat, wenn die durch die ganzen Jahrhunderte fühlbare Entwicklung zur großdeutschen Einheit, gruppiert um einen norddeutschen Kernpunkt, durch den Verlauf des Krieges 1914 für immer gehemmt wäre. Man braucht die Frage nur zu stellen, um sie zu verneinen, die Frage, ob bei einem Fortbestehen der zahlreichen deutschen Landesmonarchien und insbesondere bei einem Fortbestehen der Dynastie Habsburg in Wien sich jemals das Werk der großdeutschen Einigung, das Werk der nationalen Zusammenschweißung hätte durchführen lassen. Das Werk Bismarcks hätte dann durch den Verlauf des Weltkrieges eine sehr wesentliche Stärkung erfahren. Wir wissen heute alle nicht, welche Entwicklung die Ereignisse in Europa nehmen werden. Aber soviel wissen wir: Deutschland lebt. Es lebt, nicht um den Krieg zu erneuern und sich zu rächen, es lebt, um zu arbeiten und sich zu behaupten; es lebt, um durch seine Begabung den Platz wieder zu erringen, auf den es Anspruch hat; es lebt, um Männer zu erziehen, die einst die Auferstehung des deutschen Staates herbeiführen sollen. Aus Arbeit wird das Leben des deutschen Volkes in kommender Zeit bestehen. Aber Arbeit, härteste Arbeit hat Deutsche nie geschreckt. Arbeit hat uns, wie wir sahen, in gewissem Sinn in die Krisis gestürzt; Arbeit wird uns aus der Krisis herausführen. Deutschland, so schließt Hermann Stegemann, der Schweizer Historiker und Kritiker, die Geschichte des Weltkrieges, Deutschland erlag im größten aller Kriege der größten aller Koalitionen; aber auf den Zusammenbruch des wilhelminischen Deutschland, auf die Revolution und einen vollendeten Gewaltfrieden wird eine Erneuerung Deutschlands und des deutschen Geistes und eine Auferstehung und Läuterung des Volkes, dieses Volkes, „so kindisch und doch so groß", Platz greifen. Bewegt sich doch die deutsche Geschichte seit Jahrhunderten zwischen Gipfeln und Abgründen, um immer wieder aus der Tiefe zur Höhe emporzusteigen. Mit Gottfried Keller,

der im Jahr 1844 am alten großen Grabe Deutschlands um den „Riesenleichnam des deutschen Volkes" klagte, spreche ich heute:

Und ich erkannte! Ja, du bist ein Grab!
Jedoch ein Grab voll Auferstehungsdrang!
O deutsches Volk, ich ruf' es dir hinab
Und mische mich in deiner Seher Sang:
Dir werden noch die Osterglocken schallen,
Wie keinem Volke sie geklungen sind!
Dein still' Ergeben hat dem Herrn gefallen,
Und hoch erheben wird er dich, mein Kind.

Das Wachstum der sozialen Gedanken

Schon mit wenigen Zahlen kann man sich ein Bild von dem sozialen Aufbau der deutschen Bevölkerung machen. Man wird daraus sehen, daß eine soziale Weltanschauung kommen mußte. Am Jahrhundertende gab es in Deutschland etwa 7 Millionen Proletarier, d. h. nahezu besitzlose Lohnarbeiter. Dies war die unterste Schicht; darüber standen etwa 35 Millionen Arbeiterbevölkerung, die in mehr oder minder beschränktem Sinn wenigstens einen kleinen Besitz ihr eigen nannten. Diese Millionen, die sich ständig vermehrten, waren nun aber nicht über den weiten Kulturboden Deutschlands gleichmäßig verbreitet, sie waren nicht in den Städten langsam gewachsen, sondern sie waren, wie Sombart sagt, gleichsam durch des Schicksals Hand in überraschend kurzer Zeit in den Großstädten und den mächtigen Industriemittelpunkten vereinigt worden.

Die ganze Bewegung der Literatur von 1890 bis 1914 versteht man nicht, ohne Kenntnis der proletarischen Weltanschauung. Diese aber hatte sich in den Großstädten gebildet. In den Großstädten begannen für die Besitzlosen ganz neue Daseinsbedingungen. Ihre frühere Vergangenheit war ausgelöscht, ihre Beziehungen zu der Heimat, dem Dorf, der Familie, den Sitten der Väter, waren zerrissen. Lassen wir Sombart diesen neuen Zustand weiter schildern:

„In der Eigenart des neuen Lebens, das der von frühern Beziehungen losgerissene, heimat-, besitz- und zusammenhanglose proletarische Haufe in der Großstadt beginnen mußte, lagen ebensoviel Erklärungsgründe für den positiven Aufbau der proletarischen Gedankenwelt. Die sozialistischen Ideale gemeinsamen Lebens und Wirtschaftens mußten mit Notwendigkeit aus den Industrieorten und Arbeitervierteln der Großstädte hervorwachsen. In den Mietskasernen, in den gewaltigen Fabriken, in großen Versammlungen und Vergnügungsorten fand sich der einzelne, von Gott und der Welt verlassene Proletarier mit seinen Leidensgefährten wieder zusammen als Glied in einem riesigen neuen Organismus. Hier waren neue Gemeinschaften in der Bildung begriffen, und diese neuen Gemeinschaften trugen dank der modernen Technik stark kommunistisches Gepräge. Und die neuen Gemeinschaften entwickelten sich, wuchsen, festigten sich in dem Maße, in dem die Reize des persönlichen Daseins für den einzelnen schwanden: je öder die Dachkammer in der Vorstadt, desto anziehender die neuen Gemeinschaftsmittelpunkte, in denen sich der Vereinsamte gleichsam als Mensch erst wieder fand. Das Individuum verschwand, der Genosse entstand. Einheitliches Klassenbewußtsein bildete sich aus und die Gewöhnung an kommunistische Arbeit und kommunistischen Genuß."

Man kann sagen, daß der soziale Gedanke in Deutschland wie überall, wo er auftrat, ein vierfaches Schicksal gehabt hat: zuerst wurde er nicht verstanden — dann wurde er gehaßt — dann gefürchtet — und endlich in seiner tiefen Berech-

tigung so gut wie allgemein anerkannt. Daß er sich, als er nach Kämpfen einmal durchgedrungen war, gerade in Deutschland am stärksten entwickelte, erklärt sich aus der hohen, allgemeinen Bildung und aus der militärischen Disziplinierung der Massen.

Um der häufigen Verwechslung der Begriffe vorzubeugen, seien hier einige kurze Erklärungen angeführt.

Der Sozialismus ist eine Form der notwendigen Entwicklung der wirtschaftlichen Zustände. Er ist das natürliche Ergebnis des entfesselten Kapitalismus. Der Sozialismus hat das Ziel, aus der Willkür der Produktion und der Herrschaft des Kapitalismus wieder zu einer Zusammenfassung und zu einer höheren Ordnung der Produktion zu führen. So ist Sozialismus der allgemeinere Begriff; Sozialdemokratie bezeichnet dem Geist wie dem Umfang nach etwas viel Engeres.

Die Sozialdemokratie ist eine zeitlich bedingte politische Partei, die 1869 gegründet worden ist und die bestimmte, im Parteiprogramm jeweils festgelegte Ziele zu verwirklichen strebt. Sozialismus und Sozialdemokratie sind streng voneinander zu trennen. Nicht jeder Sozialist ist Sozialdemokrat, im Gegenteil liegt oft zwischen ihnen eine Welt; nicht jeder sozial Denkende ist Marxist, nicht jeder ist Demokrat oder Republikaner, nicht jeder Kommunist, und noch weniger ist jeder sozial Denkende mit den Mitteln einverstanden, die die Sozialdemokratie zur Erreichung ihrer Parteiziele für notwendig erachtet.

Der Kommunismus geht noch über den Sozialismus hinaus. Er will nicht nur die Arbeitsmittel (Werkzeuge, Maschinen, Fabriken, Grund und Boden, Kohlen, Erze) der Verfügung des Einzelnen entziehen, sondern auch die Arbeitserzeugnisse und den Arbeitsertrag des Einzelnen der Gesamtheit überantworten.

Der Anarchismus endlich ist das direkte Gegenteil des Kommunismus. Die Anarchistenpartei hat sich von der Sozialdemokratie getrennt. Der Anarchismus fordert schrankenlose Freiheit des Einzelwesens, er will die bestehende Rechtsordnung nicht bloß ändern, wie die Sozialdemokratie und der Kommunismus es wollen, sondern er will überhaupt jede Rechtsordnung beseitigen.

Der Sozialismus ist uralt. Er geht zurück auf Platos Buch vom Staat, auf die Utopie des englischen Lordkanzlers Thomas Morus, auf Campanellas Sonnenstaat und endlich auf Saint-Simon, Enfantin, Fourier, Owen und andere, aber Leben gewann der Sozialismus erst durch die Verbindung seiner Ideen mit der aufsteigenden Kraft der Arbeiterklasse. Diese Verbindung schufen Karl Marx (1818 bis 1883) und Friedrich Engels (1820 bis 1895). Marx und Engels, die unabhängig voneinander zu ihren Anschauungen gekommen waren, ergänzten sich. Marx war der führende Teil; er war in Trier geboren, beteiligte sich 1842 an der Gründung eines Oppositionsblattes, der Rheinischen Zeitung in Köln, ging 1843 nach Paris, 1845 nach Brüssel, kehrte vor Beginn der Revolution 1848 nach Köln zurück, wurde nach deren Niederwerfung ausgewiesen, lebte in Paris, dann in London, wo er 1883 starb. Er stammte sowohl väterlicher- wie mütterlicherseits von alten Rabbinergeschlechtern ab. Er war eine ins Moderne übersetzte Profetennatur des alten Testamentes: nicht bloß ein logisch scharfer Denker aus der Schule Hegels, sondern auch ein entflammter Profet, der, ein neuer Jesaias oder Ezechiel, lange in der Luft des Exils lebend, der einen Welt, dem Bourgeoistum, den nahenden Untergang, der anderen Welt dagegen, dem sozialistischen Proletariat, das Reich der Herrlichkeit vorhersagte. Er gab der neuen Lehre die feste Geschlossenheit, die gebieterische Kraft des Dogmas und nicht zum wenigsten auch das unheimliche Feuer einer fast religiösen Überzeugung.

Friedrich Engels, dichterisch begabt, ein Fabrikbesitzerssohn aus Barmen, in pietistischer Umgebung aufgewachsen, aus der er sich aber befreite, war mit 21 Jahren Junghegelianer geworden, dann von Hegel zu Strauß und Feuerbach übergegangen, hatte mannigfache religiöse und politische Kämpfe hinter sich, war 1842 Sozialist geworden und traf 1844 in Paris mit Karl Marx zusammen. Beide arbeiteten 1844 und 1845 ihre Theorie gemeinsam aus. Marxens Hauptwerk Das Kapital erschien 1867, der zweite und dritte Band nach dem Tode von Marx (1884 und 1894).

Weltanschauung des Sozialismus

Die leitenden Gedanken der materialistischen Geschichtsauffassung, die Karl Marx und Friedrich Engels schufen, sind: die wirtschaftlichen Verhältnisse bilden die Grundlagen des Lebensprozesses; von ihnen hängen Rechtsbegriffe, Verfassungsformen, Philosophie, Religion und Kunst ab. Oder anders ausgedrückt: über der Welt der ökonomischen Güter erhebt sich ein von ihr mit Notwendigkeit abhängiger politisch-juristischer und ideologischer Überbau. Recht, Weltanschauung, Religion, Philosophie, Literatur sind nicht ursprünglich, sie haben keine selbständige Entwicklung. Nicht das Bewußtsein des Menschen, sagt Marx, bestimmt das Sein der Menschen, sondern das Sein bestimmt ihr Bewußtsein. Im großen Ganzen können im Altertum asiatische und antike, in der Neuzeit feudale und kapitalistisch bürgerliche Produktionsverhältnisse als Entwicklungsstufen bezeichnet werden. Auf jeder Stufe ist es die herrschende Klasse, die die Produktivkräfte organisiert, den Löwenanteil des Gewinnes errafft, die anderen Klassen ausbeutet und sich den entsprechenden juristischen, politischen und ideologischen Überbau schafft.

Bei jeder herrschenden Klasse werden geistige und soziale Kämpfe entstehen, weil die empordrängende Form der Produktivkräfte die überlieferte Form der Einrichtungen, die jetzt zu Fesseln der Produktion geworden sind, sprengen will. Nun geht eine Gesellschaftsformation erst dann unter, sagt Marx, wenn sie alle Produktionsverhältnisse entwickelt hat, deren sie fähig war. „Die Existenzbedingungen der neuen Gesellschaft müssen im Schoß der alten Gesellschaft ausgebrütet sein.“ Wenn dies geschehen ist, tritt eine soziale Revolution ein. Dabei muß zweierlei unterschieden werden: die materielle Umwälzung in den Produktionsverhältnissen und die ideologische Umwälzung in den ungeheuren Überbauten, in Politik, Recht, Religion, Moral und Philosophie. In den Überbauten werden sich die Menschen erst des Konfliktes zwischen alter und neuer Produktionsweise bewußt. Aber Philosophie, Recht, Moral sind nicht die Ursache, sie sind nur die Auswirkung der wirtschaftlichen Verhältnisse.

Der weltgeschichtliche Lebensprozeß, sagt Marx, ist wirtschaftlicher Natur und besteht aus einer Reihe von Klassenkämpfen. Aus dem Mittelalter hat die feudale Gesellschaftsordnung bis tief in die Neuzeit hineingereicht. Das Wachstum der Produktivkräfte hat die feudale Gesellschaft und ihre Ideologie zersprengt. Die bürgerlich kapitalistische Gesellschaftsordnung und der ihr entsprechende ideologische Überbau trat an ihre Stelle. Die kapitalistische Periode hat Großes geschaffen, doch drängt sie nach der Lehre von Marx zu einer Aufsaugung der kleineren Kapitalisten durch immer größere Kapitalisten, bis schließlich die Konzentration der Produktionsmittel und die Vergesellschaftung der Arbeit einen Punkt erreichen, wo die starre kapitalistische Hülle unerträglich wird. Sie wird gesprengt; die Stunde des kapitalistischen Privateigentums schlägt; die Existenzbedingungen einer neuen Gesellschaftsordnung sind da. „Die Expropriateure werden expropriiert.“ Mit der kapitalistischen Produktionsweise schließt nach Karl Marx die Vorgeschichte der Menschheit ab.

Die sozialistische Periode, die Zeit des Glückes der Menschheit, bricht an. Nur undeutlich zeichnet Marx die Umrisse dieser Zeit vom Horizont der Zukunft ab, doch die hauptsächlichsten Grundsätze sind: Aufhebung des Privateigentums, Sozialisierung aller hierfür reifen Betriebe mit allen Arbeitsmitteln; Verstaatlichung von Grund und Boden, Bergwerken, Rohstoffen, Fabriken, Maschinen und Kapitalien; Aufhebung der Ausbeutung in jeder Form, Aufhebung aller politischen und gesellschaftlichen Unterschiede, Beseitigung

aller trennenden nationalen Schranken, Herstellung gleicher Rechte und Pflichten aller Menschen ohne Unterschied des Geschlechts und der Abstammung, genossenschaftliche Regelung der Gesamtarbeit mit gemeinnütziger Verwendung und gerechter Verteilung des Arbeitsertrages, Fürsorge für Alter und Krankheit, Arbeitspflicht und Gewährung gleicher Bildungsmöglichkeiten für alle Glieder des Volkes durch gemeinsame kostenlose Kindererziehung. Ferner Zusammenschluß der Arbeiter aller Völker auf demokratischer Grundlage als Bürgschaft eines ewigen Friedens, Schaffung eines Völkerbundes, in dem die Parlamente aller Länder durch Vertreter nach der Stärke ihrer Parteien vertreten sind, Abrüstung und Herabsetzung der Wehrmacht, internationale Schiedsgerichte, Unterstellung aller Kolonien und Schutzgebiete unter die Oberhoheit des Völkerbundes. Dazu kam die Verheißung eines jauchzenden Aufschwunges aller geistigen Kräfte durch die kommunistische Wirtschaftsform und das Zauberbild der Aufhebung des jahrtausendalten Elends der Menschheit.

Die Verbreitung der Marxschen Gedanken war nur mit dem Siegeszug der Darwinschen Gedanken zu vergleichen. 1864 gab es 4600 Lassalleaner, 1871 wurden zur Reichstagswahl 124 000 sozialdemokratische Stimmen abgegeben, 1878 437 000. Im gleichen Jahr kam es infolge der Attentate von Hödel und Nobiling zu den Ausnahmegesetzen gegen die Sozialdemokratie. Ihre gewaltsame Bekämpfung durch die Machtmittel des Staates war ein Irrtum. „Noch nie", schreibt Nerrlich bei einer Betrachtung der ganz anders gearteten jungdeutschen Bewegung von 1835, „noch nie hat sich eine Idee, wenn anders sie diesen Namen verdiente, durch Feuer und Schwert ausrotten lassen. Ist sie geschichtlich notwendig, so ist staatliche Bekämpfung und Verfolgung nur die wirksamste Propaganda; um aber, und dies ist der springende Punkt, um zu erkennen, ob sie geschichtlich notwendig oder verkehrt, verderblich ist, dafür gibt es kein anderes Mittel, als sie der Diskussion freizugeben. Verkehrte Ideen können nur durch r i c h t i g e Ideen, der Irrtum nur durch die Wahrheit verdrängt und besiegt werden."

Zunächst wurde im ersten Ansturm durch das Sozialistengesetz die bisherige Organisation der Sozialdemokratie auseinandergesprengt. Aber in der Folge erwies sich gerade die Verfolgung durch die Ausnahmegesetze (1878—1890) als das mächtigste Mittel zur Stärkung der sozialdemokratischen Partei. 1884 zählte sie 500 000 Stimmen; 1891 bekannte sie sich zur Internationale; 1893 zählte sie 1 786 000, 1903 bereits 3 025 000 Stimmen. Sie ward die mächtigste Partei im Reichstag und begann mehr und mehr ein Staat im Staate zu werden. Sie drang in die gesetzgebenden Körperschaften der Einzelstaaten und Gemeinden, in die gewerbliche Rechtsprechung, sie schuf sich Organisationen und Institutionen (gewerkschaftliche Einrichtungen, Versicherungsanstalten, Zeitungen, Druckereien, Volkshäuser, Konsumvereine, Bibliotheken, Arbeiterbildungsstätten, Volksbühnen). Sie stand seit dem Sozialistengesetz dem Bürgertum mit feindseliger Haltung gegenüber. Dies Gesetz bedeutete die verhängnisvollste Wendung für unser nationales und soziales Leben. Lassalles hoffnungsvolle nationale Gedanken von einer deutschen Arbeiterbewegung wurden von internationalen Ideen verschlungen. In den Tagen des Sozialistengesetzes kam es dazu, daß die verschiedenen Klassen sich gar nicht mehr verstanden, daß man durch die Brille von Schlagworten die Wirklichkeit sah und daß man im Kampf der Parteien den Gedanken des Vaterlandes aus dem Auge verlor.

Auch die große Sozialgesetzgebung Bismarcks, der der Zeitbewegung sich fügte, schuf keine Beruhigung. Unter der Herrschaft des Sozialistengesetzes wurde die segensreiche Sozialgesetzgebung, die 1881 begann, als eine Art Almosen, als ein Akt der öffentlichen Armenpflege angesehen und von der Sozialdemokratie heftig bekämpft. An sich war die soziale Gesetzgebung Bismarcks eine der größten Taten des Jahrhunderts. Im Jahr 1905 waren von 60 Mill. Deutschen 12 Mill. gegen Krankheit, 14 Mill. gegen Invalidität, 19 Mill. gegen Unfall versichert. Da vielfach auch die Angehörigen einen Anspruch an die Versicherung haben, so kann man sagen, daß etwa die Hälfte des deutschen Volkes Anteil an den Vorteilen der sozialen Gesetzgebung hatte. Dennoch brachten diese Gesetze keinen Frieden. Die Arbeiter blieben außerhalb des nationalen Gedankens. Gebildete und Ungebildete schieden sich. Bürgertum und Proletariat trennte ein tiefer Abgrund.

Am Marxismus kann man erkennen, daß an Weltanschauungen die Irrtümer fast ebenso wichtig und unentbehrlich sind wie die Wahrheiten. „Aufhebung des sozialen Elendes, Eröffnung der Glücksmöglichkeit aller, auch der Niedersten in einem fernen Zukunftsstaat“: mit wahrer Inbrunst richteten die Massen ihre Augen auf diese Modernisierung des tausendjährigen Reiches, auf dieses utopische Zukunftsbild von Dingen, von denen kein Mensch sagen kann, ob sie sein werden oder sein können. In diesem ökonomischen Ideal suchten sie Ersatz für den verlorenen Trost religiösen Glaubens und richteten damit ihr Denken und ihr Fühlen über den gegenwärtigen Zustand hinaus, um ihre unruhig wandernden Gedanken in fernen Bildern sozialen und wirtschaftlichen Glückes ausruhen zu lassen.

Die Einwirkung auf die Literatur

Von selbst schoben sich durch die soziale Bewegung neue Stoffe und Menschen in den Kreis der Literatur. Einst war die Bühne nur für die Könige und hervorragenden Personen vorbehalten gewesen; dann hatte in der Zeit vor der Revolution des 18. Jahrhunderts die Verbürgerlichung der Poesie begonnen. In der romantischen Zeit war die Poesie wieder in die höheren gesellschaftlichen Kreise oder in die Welt der Künstler, der von keiner gemeinen Daseinsnot berührten Waldhornspieler, Klosterbrüder und Edeldamen emporgestiegen. Allmählich führte die Darstellung mit dem realistischeren Zug der Zeit (Immermanns und Freytags Romane) in das Haus des Großkaufmanns, des großen Unternehmers und des Bürgers. In den achtziger Jahren wuchs die proletarische und soziale Bewegung, und nun stieg die Literatur — zuerst in Max Kretzers Romanen — in neue Klassen hinab. Der Fabrikarbeiter, der Tagelöhner, kurz: der vierte Stand betrat jetzt die Bildfläche. Doch wie ängstlich und zaghaft verhielt sich die Literatur, die in den Jahrzehnten von 1860 bis 1880 nur im alten Ägypten, in Rom, in den Salons und Boudoirs heimisch gewesen war, gegen die realistische Darstellung des Lebens, der Arbeit, der Großstadt, des Volkes! 1879 mußte Max Kretzer aus Furcht vor Beschlagnahme, aus Scheu vor den Philistern die Nennung des wirklichen Schauplatzes in seinem Roman vermeiden; der Roman durfte nicht in Berlin spielen, sondern in einer „großen

Stadt". Aber alle Scheu und Ängstlichkeit half nichts. Es war selbstverständlich, schreibt Alfred Klaar, daß das Volkstum, das sich seine Stellung errungen hatte, nicht nur sinnbildlich und in Episoden, sondern auch in überragenden Heldenrollen in den Vordergrund rücken und auf der Bühne nicht bloß ständisch vertreten, sondern selbst da sein wollte. So kamen um 1890 die Arbeiter- und Proletarierstücke auf; die Bluse, der Arbeitskittel, die Lumpen wurden bühnenfähig; die Fabriksäle, die Kneipen, die Bordelle, Dach- und Kellerwohnungen, die Hinterhäuser, die stinkenden Bauernkaten wurden nach Vorgang Zolas, Tolstois, Dostojewskis in Roman und Drama geschildert.

Nichts vielleicht fiel der Mehrzahl der älteren, noch von klassischen und romantischen Erinnerungen erfüllten Generation schwerer, als sich in die proletarische Welt zu versetzen und sich mit dem völligen Wechsel der bühnenfähigen Helden zu befreunden. Zola ließ den Säufer Coupeau, die Waschfrau Germinie, Tolstoi den Knecht Nikita, Strindberg den Lakaien Fräulein Julias, Kretzer den Eisendreher, Bleibtreu die Kellnerin, Klara Viebig das Dienstmädchen, Hirschfeld die Köchin zu Heldinnen werden.

Dazu kam dann die Fülle der proletarischen Gestalten bei Hauptmann. Die niederen Klassen waren vor 1889 nur äußerst selten lebenswahr auf der Bühne gezeichnet worden. Hauptmann führte eine ganze Reihe von kleinen und großen wunderbar scharf umrissenen Gestalten der unteren Klassen vor: den Vater Beibst in Vor Sonnenaufgang, die Weber im Weberdrama, den Dienstmann in Kollege Crampton, die Armenhäusler in Hannele, den Fuhrmann Henschel, die Hanne Schäl und den Kellner im Fuhrmann Henschel, die Liese Bänsch in Michael Kramer, die Mutter Wolffen und den Schiffer Wulkow im Biberpelz, die Piperkazka und den langen Zug der schmutzstarrenden Bewohner der Mietskaserne in den Ratten, den Heizer Streikmann in Rose Bernd, die Bauern in Florian Geyer.

Wohl mochte sich, wer Iphigenien und Leonoren auf der Bühne zu sehen gewöhnt war und nun den vierten Stand vor Augen sah, von Grauen geschüttelt fühlen. Aber im Grunde war die Entwicklung des sozialen Dramas von 1889 doch nur die geradlinige Fortsetzung des bürgerlichen Dramas. Nur richtete sich der Kampf der jungen Generation naturgemäß nicht gegen die Standesvorrechte des Adels, nicht gegen die Gewalt der Fürsten und der Kirche, sondern gegen die Vorurteile und Schwächen des Bürgertums selber. Das Bürgertum war bis 1860 in der Dichtung entschieden der angreifende Teil gewesen. Es hatte im 18. Jahrhundert die neue Weltanschauung in Emilia Galotti und in Kabale und Liebe verkündet; es hatte im 19. Jahrhundert in den viel gegebenen bürgerlichen Stücken Kotzebues und Ifflands, in den Tendenzstücken Laubes und Gutzkows, in den Dramen Valentine und Graf Waldemar von Gustav Freytag, in den französischen Gesellschaftsdramen des zweiten Kaiserreichs seinen Standpunkt siegreich vertreten. Die ersten gegnerischen Dichtungen, aber aus bürgerlichem Lager, die die Denkwelt der herrschenden Bürgerlichkeit bekämpften (Büchners Woyzek 1837 und Hebbels Maria Magdalene 1844) blieben ohne tiefere Spuren. Erst nach 1860 wird das Bürgertum zum angegriffenen Teil; nun begannen die Werke zahlreicher und zahlreicher zu werden, die sich gegen das Bürgertum und seine Weltanschauung richteten. Noch war der vierte Stand selbst nicht

handelnd auf der politischen Bühne erschienen. Die neuen Stücke waren anfangs im Charakter durchaus bürgerlich; aber der ethische Standpunkt der Dichter zeigte eine veränderte Richtung: die bürgerliche Ehe, die bürgerliche Moral, die bürgerliche Frau, die bürgerlichen Einrichtungen wurden nacheinander Gegenstand der Kritik. Die Stellung der Zeit zur Einführung von Menschen der proletarischen Kreise in das Drama kann man am besten aus den Zeugnissen der Dramaturgen und Historiker der Jahre 1845 bis 1885 erkennen.

Laube urteilte in den vierziger Jahren: Der Arbeiter ist keine Persönlichkeit, sondern ein Massenbegriff. Treitschke schrieb in den achtziger Jahren: Wir wollen den niederen Ständen die tragische Hoffähigkeit nicht absprechen, aber es bedarf eines besonderen Glückes, wenn die tragische Wirkung erzielt werden soll. Gustav Freytag schrieb in dem maßgebenden dramatischen Gesetzbuch der Zeit, der Technik des Dramas 1863: Um das Mitgefühl zu bewahren, ist der Dramatiker genötigt, Persönlichkeiten zu wählen, welche nicht nur durch die Wuchtigkeit und Energie ihres Wesens imponieren, sondern auch Empfindung und Geschmack für sich zu gewinnen wissen . . . Wenn vollends ein Dichter die Kunst erniedrigen würde, soziale Verbildungen des wirklichen Lebens, die Tyrannei der Reichen, die gequälte Lage Gedrückter, die Stellung der Armen, welche von der Gesellschaft fast nur Leiden empfangen, polemisch und tendenzvoll zur Handlung eines Dramas zu verwerten, so würde er durch eine solche Arbeit wahrscheinlich den Zuschauer lebhaft erregen, aber diese Teilnahme würde gegen Ende des Stückes in einer lebhaften Verstimmung untergehen. Die Sorge um Besserung der armen, gedrückten Klassen soll ein wichtiger Teil unserer praktischen Interessen im Leben sein, die Muse der Kunst ist keine barmherzige Schwester.

Selbst ein so harmloses einaktiges Stückchen, wie die Dienstboten von Benedix, in der die Seebach noch lange zu gastieren pflegte, wurde in Wien, wie Laube erzählt, zunächst zurückgewiesen: „Das Hoftheater ein ganzes Stück lang, wenn auch nur ein einaktiges, der Dienerschaft eines Hauses zu überlassen, das — erschien unanständig!"

Die Werke der mittleren Zeit Ibsens vom Bund der Jugend (1862) bis zu den Stützen der Gesellschaft (1877), Nora (1879) und Volksfeind (1882), zum Teil auch die Werke Björnsons, zeigen den veränderten Stand der Weltdichtung zu den Dingen. Erstaunt und erbittert sah sich die bürgerliche Gesellschaft nun selbst als Problem. Eine kurze Zeitspanne vergeht und mit den achtziger Jahren erschien der vierte Stand handelnd auf der Bildfläche. Wie in der Politik auf den Liberalismus der Sozialismus, so folgt in der Literatur auf das bürgerliche Stück das Proletarierstück.

Arbeiterdramen, zumal mit der Schilderung von Revolten, gab es vor 1885 verschwindend wenige. Es seien genannt: Das Drama Kavalier und Arbeiter von Julius Leopold Klein 1850, Vater Brahm von Hippolyt Schauffert 1871 mit der Schilderung der Niederwerfung eines Weberaufstandes, Die Fabrik von Niederbronn von Ernst Wichert, der auch sonst viel soziales Verständnis zeigte, Gerold Wendel von Bulthaupt 1884 und das Drama Die Sozialisten von Gottfried Alexander in demselben Jahr. Von Ludwig Fulda folgte 1890 Das Verlorene Paradies (Ausbruch eines Streiks), von Bulthaupt 1893 das Drama: Arbeiter (mit Schilderung einer Revolte) und von Philipp Langmann das Streikdrama Bartel Turaser 1897.

Rasch zeigten sich auch, wie erste kurze Spritzer einer brandenden Flut die Vorboten des „fünften" Standes: Gaukler, Landstreicher, Messerhelden, Dirnen, Abenteurer und Deklassierte. In den Zirkus- und Tingeltangelbildern der französischen Maler Degas und Toulouse-Lautrec waren Gestalten dieser Arten mit geschminkten Gesichtern, grinsenden, gierigen Zügen und Libertinereleganz zu-

erst in der bildenden Kunst aufgetaucht. Frank Wedekind hatte sie kennengelernt und in das Drama übernommen (So ist das Leben, Erdgeist, Büchse der Pandora). Von der Literatur wanderten die Vertreter des fünften Standes bald auch in die Kinostücke, in die Detektivromane und Detektivdramen.

Unaufhaltsam sehen wir somit Kunst und Literatur sich wandeln, wenn die wirtschaftlichen Verhältnisse sich ändern: die Malerei wird vielfach Armeleutmalerei; mit Meunier suchen die Bildhauer das Volk bei der Arbeit, und Fritz von Uhde malt den Heiland der Armen. Die früheren Erzähler hatten sich bisweilen wohl mit sozialen Existenzen beschäftigt wie Jean Paul und W. Raabe, doch immer nur mit Individuen; die jüngeren Dichter aber stellten die Frage nach der gesellschaftlichen Ursache der Verkümmerung großer Schichten des Volkes, und so kamen sie zur sozialen Kritik und weiter zu sozialen Klagen und Anklagen. Das ganze Verhältnis der Klassen zueinander erschien den Dichtern nunmehr anders. Die Einzelpersönlichkeit, ihr Leid und Freud erschien den Dichtern nicht mehr so wichtig wie früher. Allerdings war hierbei auch viel bloßes soziales Getue, viel flittriger Aufputz, viel Mode und eitel Nachahmung. Die Motive waren alt und verbraucht, die Darstellung nur äußerlich auf moderne Gedanken zugeschnitten. In der Ausschließlichkeit, mit der sich anfangs ein Teil der Generation auf die Darstellung der proletarischen Verhältnisse stürzte, lag die Gefahr einer neuen Engigkeit und Einseitigkeit.

Denn es ist eine arge Täuschung, zu glauben, daß dies Zeitgeschlecht besonders t i e f in die sozialen Gedanken eingedrungen wäre, oder daß ein sozialistisches Zeitalter der Literatur hereingebrochen wäre. Gewiß, die Jugend, die in den 80er Jahren auf den Universitäten war und das Leben in seinen Höhen und Tiefen zu ergreifen trachtete, las von Karl Marx Das Kapital, mehr noch von August Bebel: Die Frau und der Sozialismus, ein Werk, das im geheimen 1879 erschien und die sozialistischen Gedanken erst vielen zugänglich machte. Der junge Schiller, der Dichter der Räuber, so liebte die Jugend zu sagen, wäre, wenn er heute lebte, Sozialdemokrat. Aber die akademische Jugend war wohl teilweise sozialistisch, aber sie war nicht sozialdemokratisch. Aus dem ehrsamen Bürgertum stammend, mühsam durch Schule und Universität emporstrebend, standen die meisten Dichter aus der fünften Generation (Conradi, Bierbaum, die Brüder Hart) z w i s c h e n Kleinbürgertum und Proletariat, wußten nicht, wohin sie wirklich gehörten und flatterten mit Hangen und Bangen zwischen Bourgeoistum und viertem Stand. Gewiß, der Sozialismus war ihnen in der Zeit des Schmachtens auf der Schule, in der Zeit der Gärung auf der Universität willkommen, denn er stärkte die Spannkraft, erweiterte den Horizont, durchglühte in der Lyrik das Pathos und lieh selbst künstlerisch mißlungenen Dramen, Romanen und Gedichten den Sturm der Anklage. Aber den l e t z t e n, tiefen, harten Sinn der Arbeiterbewegung erfaßten diese Jünglinge meist nicht, weil ihnen der Einblick in die wirtschaftlichen Grundformen fehlte: die „ideologische" Voreingenommenheit ließ sie zu einem klaren Erkennen der wirtschaftlichen Voraussetzungen nicht vordringen. Sie beschränkten sich mit einer romantisch verschwommenen Einheit von Verneinung und Mitleid. Dieses Mitleidsmotiv war das entscheidende: Die jungen Dichter füllten ihre Dramen und Romane wohl mit sozialen Problemen, aber d a s, was sie zu

sozialen Dichtungen antrieb, war zumeist nicht vom Erkenntnis-, sondern vom Mitleidsstandpunkt aus bestimmt. Nur Bruno Wille, Paul Ernst, der 10 Jahre seines Lebens an die sozialdemokratische Agitation setzte, Peter Hille und in weiterem Abstand Arno Holz und Karl Henkell lebten sich von den Frühnaturalisten in die sozialistische Gedankenwelt etwas tiefer ein: Kretzer blieb im Grunde stets ein Bürgerlicher; Hermann Conradi ist über die pathetische Verschmelzung von Schopenhauer und Marx nicht hinausgelangt; der seltsame Peter Hille (Die Sozialisten 1889) schrieb den einzigen wirklichen, wenn auch genial zerrissenen sozialen Roman. Dehmel aber ward der erste, echte, weil leidenschaftdurchglühte soziale Lyriker, und Gerhart Hauptmann war nach Büchner wieder der erste große sozial empfindende, wenn auch ebenfalls mitleidskranke Dramatiker. Von dem jungen Gerhart Hauptmann sagte ein Bekannter: „Ich habe nie einen Menschen gesehen, dem das soziale Empfinden mehr in Fleisch und Blut, ja, in das ganze Nervensystem übergegangen war.“ In die Dramen Hauptmanns aber fanden sich merkwürdigerweise die älteren sozialdemokratischen Führer nicht hinein. Wilhelm Liebknecht verurteilte Vor Sonnenaufgang auf das strengste. So halten Gewohnheit und Jugendeindrücke den Beschauer auf künstlerischem Gebiet noch fest, auch wenn er verstandesmäßig ihnen längst entronnen zu sein glaubt.

Die Frauenbewegung

Sie ist im Anschluß an die individualistische und soziale Bewegung der Zeit entstanden und hat zu Ergebnissen geführt, die ihre Berücksichtigung auch im Gebiet der Literatur verlangen. Vielleicht ist keine andere Frage der Zeit, selbst die soziale nicht, so tief mit allen Dingen des geistigen und praktischen Lebens der Gegenwart verknüpft, wie die Frauenfrage. Der Gegenstand ist wirklich, wie die englische Frauenrechtlerin Mary Carpenter sagt, weit wie das Leben, wie der Himmel und die Hölle. Hier soll dies weite Gebiet der Frauenfrage nicht umgrenzt, hier können nur einige Hauptpunkte hervorgehoben werden.

Es gibt zwei Arten von Frauenfragen: die eine ist die psychologische und dichterische Art, die andere die politische und volkswirtschaftliche. Die erste betrifft die Frauenseele im Verhältnis zum Mann und zur Literatur. Die Frauen der Vergangenheit kannten noch nicht den Willen nach Weltgestaltung, ja, viele von ihnen kannten selbst nicht einmal den Willen zur Selbstgestaltung. Das Leben der Frau war typisch, pflanzen- und naturhaft: es war im großen und ganzen etwas ewig Gleiches. Die Frau war auf sich und auf die häusliche Umgebung beschränkt. Mochten wohl einzelne Frauen der Vergangenheit Schauspielerinnen und Schriftstellerinnen sein, in der Hauptsache waren die Frauen doch nur die Hüterinnen der sie umgebenden Geistigkeit und Sitte der Männerwelt; die aktive Gestaltung in Staat, Wirtschaft, Wissenschaft, Religion und Kunst überließen sie dem Mann. Sie fühlten sich geborgen in ihrer passiven Rolle, schufen sich ein passives Frauenideal, errichteten eine Tafel der Werte für die Frau, wie sie der männlichen Anschauung entsprach und bezeichneten die Durchbrechung des Herkommens, die Auflehnung gegen die Sitte und die aktive Beteiligung der Frau am Leben als unweiblich.

Diese Stellung der Frau zeigt sich auch in Literatur und Kunst. Die Frau ist wohl in den frauenfreundlichen Jahrhunderten der Gegenstand, aber nicht die Schöpferin der Kunst. Die Nonne Roswitha von Gandersheim schreibt wohl im 10. Jahrhundert die ersten Dramen in Deutschland, die Klausnerin Frau Ava verfaßt wohl ein halbes Jahrhundert später geistliche Gedichte, aber in der mittelalterlichen Minnesängerkunst ist die Frau nur passiv, nur Blickpunkt und Ideal. Auch in der Gefühlswelt der Mystik, in der Reformation, in der Spätrenaissance werden Frauenstimmen nur höchst vereinzelt vernehmbar. Die furchtbare Verfolgung der Frau im Zeitalter der Hexenverbrennungen begegnete nur tiefem, dumpfem Schweigen von seiten der Frauenwelt. Im Barockzeitalter entfaltete sich die schäferlich arkadische Dichtung, die galant, frivol, zeremoniös und zugleich naturschwärmerisch ist. Es bildete sich damals das höfisch-galante Frauenideal, etwas später, zumal in bürgerlichen Kreisen, das herrenhutisch-pietistische Ideal. Im Zeitalter Gellerts und seiner Brieffreundinnen erweitert sich der ins Endlose gehende Kreis der Frauen, die Briefe und Memoiren hinterlassen haben. Die eigentliche Frauenschriftstellerei in Deutschland beginnt mit der Gottschedin (Luise Adelgunde Kulmus), einem höchst vortrefflichen, reich veranlagten Frauenzimmer, und der bedeutend gröber gearteten Karschin. Im Zeitalter Klopstocks und Bürgers erwacht das sentimentale Frauenideal der Fanny, Cidli und Molly, erwacht auch das Ideal der „schönen Seele", das im Sturm und Drang übergeht in das Ideal von Werthers Lotte, Sofie La Roche und Charlotte von Kalb und in das gefeierte, durchgeistigte Frauenideal der Schiller-Goethe-Zeit: Herzogin Amalie, Herzogin Luise, Frau von Stein, Charlotte von Lengefeld. Das Gretchen-, Klärchen-, Thekla-Ideal, das Mignon-Bild entsteht; das klassizistische Frauenideal wandelt sich in das empfindsame Frauenideal der Zeit von Jean Paul und der „hohen" Elisa von der Recke, und weiter in das Frauenideal der biedermeierlichen Zeit, als deren verklärtes, spätes Abbild Chamissos Frauenliebe und -Leben allbekannt ist. Karoline von Wolzogen (Agnes von Lilien), Amalie Imhoff (Schwestern von Lesbos), Johanna Schopenhauer (Gabriele), Dorothea Tieck (die Übersetzerin Shakespeares), Luise Brachmann (Was willst du, Fernando, so trüb' und bleich) sind die bekanntesten Schriftstellerinnen dieser Zeit.

Eine neue Frauenidealisierung beginnt in der romantischen Zeit. Hier erwacht in der deutschen Literatur auch der Gedanke der Frauenemanzipation. Im Athenäum der Brüder Schlegel steht das grundstürzende Wort Schleiermachers an die Frau seiner Zeit: „Laß dich g e l ü s t e n nach der Männer Bildung, Kunst, Weisheit und Ehre!" Die Frauen der Romantik, Karoline Schlegel, Dorothea Veit, Sofie Mereau, Karoline von Günderode und als späte, schon politisch gerichtete Nachblüte Bettina von Arnim, waren als Menschen und Schriftstellerinnen Vertreterinnen eines neuen Frauentyps. Es war die größte und glühendste Entfaltung der weiblichen Persönlichkeiten, die Deutschland bisher gesehen. Eine neue intellektuelle Strömung der Frauenbewegung kam von jüdischer Seite durch das Auftreten von Rahel Varnhagen, Henriette Herz und Charlotte Wohl. Die jungdeutsche Periode bezeichnet den eigentlichen Anfang der Frauenbewegung. Hier hatte George Sand, die größte Dichterin ihrer Zeit (Indiana 1831), der

Emanzipation die Bahn in der Literatur gebrochen; Saint-Simon hatte vor der Julirevolution die Emanzipation des Weibes verkündet. Die elegante, kluge Gräfin Hahn-Hahn, die geistvoll bewegliche Fanny Lewald, die radikale Luise Aston und die etwas bürgerliche Amelie Bölte waren die charakteristischen Vertreterinnen dieser Richtung. Sie begründeten in Deutschland den Frauenroman, der schon um 1850 eine feste Stellung gewonnen hatte; auf der Bühne erscheint das Frauendrama (Charlotte Birch-Pfeiffer); Buchdrama bleibt dagegen das vielfach kühn entworfene Werk von Elise Schmidt (Judas Ischarioth). Die Frauen sind jetzt eine Macht in unserer Literatur geworden, schrieb Robert Prutz in den 50er Jahren, man begegnet ihnen auf Schritt und Tritt, man mag sich darüber freuen oder beklagen, genug, das Faktum bleibt und muß als eine Eigentümlichkeit unserer Literatur bezeichnet werden.

Diese Bewegung hatte mit der Naivität der Frau eine Ende gemacht und das Nachdenken der Frau über sich selbst geweckt. Die Frau fragte sich jetzt nicht mehr: Was bin ich für den Mann, sondern: Was bin ich für mich selbst? In dieser Richtung bewegen sich von Dichterinnen Annette von Droste, Luise von François, Malvida von Meysenbug und Marie von Ebner. Um diese Zeit beginnt die zweite Art der Frauenbewegung, die politische und volkswirtschaftliche. Jetzt tritt die Frage der Weltgestaltung neben die Frage der Selbstgestaltung.

Die Emanzipationsidee der Frau in politischer Beziehung wurde zuerst in der französischen Revolution von 1789 ausgesprochen. Auf die Proklamierung der Menschenrechte sollte nach dem Wunsch französischer Frauen eigentlich die Proklamierung der Frauenrechte, die Beseitigung aller Privilegien des männlichen Geschlechtes folgen, doch versagten sich die Helden des Bastillesturms solchem Wunsch. Hippel vertrat schon 1792 den Gedanken der politischen und sozialen Gleichberechtigung der Geschlechter in Deutschland.

In der alten Gesellschaftsordnung hatte die Frau ihre feste Stellung gehabt. Neben dem Bauer stand in der alten Zeit die Bäuerin da; neben dem ehrsamen Handwerksmeister die Frau Meisterin; neben dem Wirt zum goldenen Löwen in Hermann und Dorothea die Wirtin; im Kaufmannshaus von Freytags Soll und Haben regierte klug und vorsichtig Fräulein Sabine. All diese Frauen waren sehr notwendige Elemente für die alte Kultur gewesen. Der technische Betrieb der Neuzeit, der sich auf die Gewinnung von Kohle und Eisen und ihre Verarbeitungsmethoden gründete, änderte allmählich die Stellung der Frau. Doch auch die Revolution von 1848/49 dachte nicht daran, daß Frauenrechte auch Menschenrechte sein könnten. Fanny Lewald, eine der Kühnsten, ging nur bis zur Forderung, daß die Töchter der Mittelstände, also der Handwerker und Beamten, erwerbsfähig gemacht werden sollten. Erst in den 60er Jahren erwacht der Feminismus, d. h. das Streben, die Frau dem Mann ebenbürtig zu machen. Zwei englische Denker, Herbert Spencer und John Stuart Mill, zogen zuerst die Konsequenzen der individualistischen Zeitströmung. Die Romanschriftstellerin Luise Otto-Peters ward in Deutschland die Führerin der Frauenbewegung. Sie gründete 1865 den Allgemeinen deutschen Frauenverein, nachdem unmittelbar vorher der Letteverein

(Frauenerwerbs- und Bildungsverein) ins Leben getreten war. Die Bestrebungen der Frau werden jetzt zusammengefaßt; mit Selbstbewußtsein werden die Frauenforderungen vertreten und jede männliche Beihilfe im deutschen Frauenverein ausgeschlossen. Die Forderungen der „neuen" Frau lauteten: Soziale Unabhängigkeit des weiblichen Geschlechts, Gleichberechtigung der Geschlechter, Beseitigung der alten Anschauung, daß die Frauen Wesen minderen Rechtes und minderen Wertes seien, Recht der Frau auf Arbeit, Erziehung der Frau zur Arbeit, Recht der Frau auf gleiche Bildungsmöglichkeit, Genuß des Ertrags ihrer Arbeit, Reform der Ehegesetzgebung, kurz gesagt, größere Rechte, aber auch größere Pflichten und vor allem größere Selbstverantwortlichkeit der Frau.

Die Entwicklung verlief für die proletarische Frau anders als für die Frau der bürgerlichen Stände. Im allgemeinen kam die feministische und sozialistische Bewegung gleichzeitig in die Höhe. Die wirtschaftlichen Verhältnisse führten in ganz Europa eine Änderung der herrschenden Anschauungen in der Frauenfrage herbei. Das weibliche Geschlecht überwog zunächst schon an Zahl; im Jahr 1900 gab es in Deutschland etwa 1 Mill. mehr Frauen als Männer. Im Jahr 1895 standen den 5 Mill. männlicher Arbeiter bereits 1½ Mill. gewerblicher lohnempfangender Frauen gegenüber. Die Entwicklung im einzelnen, das Eindringen der Frau in die Berufe, die Typen der modernen Frau können nicht verfolgt werden. Die Frauenfrage, die neue Auffassung der Frau (Ärztin, Buchhalterin, Künstlerin, Schriftstellerin, Studentin, Bohemienne, Kellnerin, Dirne) gab in der Literatur der naturalistischen Bewegung einen Hauptanstoß.

Die Frauen sind staunenerregend große Eroberer. In Finnland und Norwegen erlangten die Frauen zuerst Zutritt zu öffentlichen Ämtern, in Nordamerika erwarben sie zuerst politische Rechte. Im Frauenbildungswesen war die Schweiz vorangegangen. 1867 hatte Zürich den Frauen die Pforten der Universität geöffnet und die Schweizer Hochschulen waren jahrzehntelang die Hauptstelle des Frauenstudiums in Europa. Die deutsche Frauenbewegung für Hochschulstudien begegnete zuerst dem stärksten Widerstand sowohl der Regierungen wie der Fakultäten. Das erste deutsche Mädchengymnasium wurde 1888 in Karlsruhe gegründet, 1891 wurde den Frauen der Zutritt zu der naturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Heidelberg gestattet, 1894 fand die erste Promotion statt, 1905 begann das Frauenstudium in Deutschland mit 140 Frauen, 1908 waren alle deutschen Universitäten mit Ausnahme von Rostock dem weiblichen Geschlecht zugänglich; 1910 gab es bereits 53 393 männliche und 2169 weibliche Studenten. Der Zugang der deutschen Frauen zur Universität war erst tastend und langsam, dann ward er ungestüm und während des Weltkrieges geradezu stürmisch (1908: 1100, 1916: 5500, 1919: 8300). Als Schlußglied haben die Frauen 1919 in der deutschen Republik neben anderen Rechten auch das letzte und bedeutungsvollste, die politische Gleichberechtigung der Geschlechter, erkämpft. Von den Vorkämpfern der Frauenbewegung sind Luise Otto-Peters, Auguste Schmidt, Helene Lange, Marie Stritt, Lily Braun und die Dichterinnen Gabriele Reuter, Lou Andreas-Salomé, Isolde Kurz, Helene Böhlau zu nennen. Von Dichtern sind besonders Hebbel und Ibsen, die beiden großen frauenfreundlichen Dichter, sowie Björnson für den geistigen Befreiungskampf der Frau von entscheidender Be-

deutung gewesen; Strindberg und Nietzsche sind die charakteristischen Gestalten auf der Gegenseite.

Das Recht der Frau auf Selbstgestaltung zeigt sich vor allem in der Ehe- und der geschlechtlichen Frage. Lange war die Frau für die Dichtung nur Geschlechtswesen: Kind, Geliebte, Gattin, Mutter, Spielzeug, Genußmittel, Madonna, Verführerin, Verderberin und bei Richard Wagner Erlöserin. Dagegen hat sich die moderne Frau in herbem Trotz mit Recht aufgelehnt. In der Verneinung dessen, was bisher als Frauenbestimmung gegolten, hat sie vielfach ihre Stärke gesucht. Mit Fanatismus hat sie das Intellektuelle in den Vordergrund geschoben. Wie man sich dazu auch stellen mag, jedenfalls ist ein Umstand für die Literatur von höchster Bedeutung: daß die Frau der Gegenwart das Recht ihrer Persönlichkeit mit stärkster Betonung ihrer Selbstverantwortlichkeit im Leben und in der Arbeit, in der Liebe und in der Literatur heute durchgesetzt hat.

Naturwissenschaftliche Weltanschauung

Die durch die politische und soziale Bewegung auf die Wirklichkeit hingewiesene Dichtung der fünften Generation kannte im allgemeinen kein höheres Ziel, als sich mit naturwissenschaftlichem Geist zu erfüllen, ja, als selber Naturwissenschaft zu werden. Die Naturwissenschaft hatte in den zurückliegenden Jahrzehnten einen Aufschwung wie nie zuvor erlebt: sie saß auf dem Thron, den einst die Philosophie eingenommen hatte. Novalis 1800 hatte verkündet: Die Poesie ist das echt absolut Reelle; aber der Maler Feuerbach 1850 dachte bereits anders: Die größte Poesie, sagt er, ist nur in der vollkommenen Wahrheit. Die Wahrheit aber konnte nur in der erfahrbaren Wirklichkeit liegen. Hier war die Naturwissenschaft, die moderne Chemie, Physik und Physiologie vorangegangen. Sie hatte den höchsten Respekt vor dem mit den Sinnen Erfaßbaren; sie hatte das Metaphysische aus ihren Grenzen gewiesen; sie hatte Weltanschauungsfragen und Persönlichkeitswerte ausgeschaltet; sie hatte nur nach Tatsachen getrachtet, hatte beobachtend, experimentierend, sammelnd, vergleichend, aus unzähligen exakten Einzeluntersuchungen sich das Bild der Wirklichkeit zusammengesetzt. Die Einzelbeobachtung war unantastbar; wie sollte das Gesamtbild nicht auch unantastbar sein?

Die entscheidende Wendung im Verhältnis von Literatur und Naturwissenschaft war von Frankreich gekommen. Balzac und Flaubert waren die ersten Vorläufer des exakt wissenschaftlichen Romans. Balzac betrachtete den Menschen als naturwissenschaftlichen Gegenstand; Flaubert schilderte die Motive seiner Personen mit der Genauigkeit des Physiologen und Anatomen. Die beiden Goncourt schritten zur Beobachtung und Darstellung der feinsten Sinneseindrücke und zur soziologischen Erforschung der Massen. Zola stellte 1869 für den Experimentalroman die Gesetze von Umwelt und Vererbung als unverbrüchlich auf. Im heiligen Zorn trat Zola dem großen französischen Gelehrten Claude Bernard entgegen, von dem er das Vererbungsgesetz übernommen hatte, weil dieser gesagt hatte, daß Persönlichkeit und ursprüngliche geistige Zeugungskraft Kunst und Literatur beherrschten. Mit komischer Entrüstung forderte damals Zola, daß man der Literatur den Eintritt in den Kreis der Wissenschaft nicht verweigere. Ein Hunger nach Wirklichkeit erfaßte die jungen Dichter. Nur soviel schien würdig zu sein, in den Kreis der dramatischen und erzählenden Darstellung gezogen zu werden, als durch die Beobachtung des Dichters

selber bestätigt war, als das Experiment der Naturwissenschaft bewiesen, als mit den Naturgesetzen in Einklang stand. Ein Erkenntnisdrang ohnegleichen erfüllte die Dichter. Denn man darf nicht denken, daß Freude am Stofflichen der Beweggrund des Naturalismus war. Man ward als junger Mensch 1890 Naturalist, Positivist, Naturwissenschaftler, weil die metaphysische Philosophie so ganz in unwirkliche Spekulationen versunken war. Ein Aufatmen ging durch die Jugend, als ihr bei der Frage nach den letzten Gründen nicht mehr die Antwort: Weltplan, Idee, Schicksal entgegentönte, sondern die feierliche, kühl unerschütterliche Antwort: Naturgesetz. Streben zur Einheit, Streben zur restlosen Erschöpfung der Welt ist ja das Wesen der Naturwissenschaft. Wie sollte die Kunst nicht von der Verschärfung der inneren und äußeren Beobachtungsgabe, von der freiwilligen Unterwerfung unter das Naturgesetz gewinnen? So sehen wir den Frühnaturalismus zunächst ganz gläubig den Bahnen der Naturwissenschaft folgen; wir sehen ihn Weltanschauungsfragen ablehnen, die Subjektivität des Dichters und die Fantasie wenigstens theoretisch ausschalten — Fantasie ist Notbehelf, sagte der junge Liebermann — wir sehen den Dichter glücklich aufstrahlen im Bewußtsein, nun den Einklang mit der Schöpfung gefunden zu haben; wir sehen ihn an die Wahrheit der Naturgesetze glauben, bis ihm — da die naturwissenschaftlichen Ansichten sich wandeln — die Einsicht kommt, daß die feierlichen, anscheinend unerschütterlichen Naturgesetze in gar vielen Fällen nichts anderes sind als schwankende und oft rasch wieder abgenutzte naturwissenschaftliche Lehrmeinungen.

Zola wäre ganz sicher nicht auf den Gedanken gekommen, sich auf den Standpunkt des Mittelalters zu stellen und die Kunst zur Dienerin der Gotteswissenschaft, zu einer „ancilla theologiae" zu machen. Er würde einen Theoretiker der französischen Dichtung des 13. Jahrhunderts, wenn es einen solchen hätte geben können, sicher sehr komisch gefunden haben, der sich ebenso beflissen wie er danach gedrängt hätte, die Literatur aus ihrem eigenen souveränen Recht herauszunehmen und der Lehrmeinung der Kirche zu unterwerfen. Dieselbe Forderung aber in bezug auf die Naturwissenschaft zu stellen, Claude Bernards Ansichten oder die Ansichten der Sorbonne über die Vererbung oder ähnliche Dinge für verbindlich für den Roman zu halten, stand er keinen Augenblick an. Das war die „Gewißheit" des naturalistischen Zeitalters. Es behielt sich das ewige Recht des Dichters und Künstlers nicht vor, auch den Ansichten der Naturforschung gegenüber selbstschöpferische Kraft zu behaupten. Es ist sicher, daß man Zola, noch mehr aber die Zolajünger, aus der Perspektive ferner Jahrhunderte betrachtet, zwar gutgläubig und wahrheitstrebend nennen, aber doch zu den dogmatisch völlig gebundenen Kunsttheoretikern rechnen wird. Die Abhängigkeit von Wissenschaft und Kunst hat vielleicht nur in dem Fall Dante zu etwas Großem für die Kunst geführt, und auch in diesem Falle nur, weil der Dichter zugleich ein eminent großer Charakter war. Über einen Parallelismus der beiden, so scheint es, darf ihre Beziehung nicht hinausgehen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, gewinnt auch die Zola bekämpfende Bewegung mit dem Grundsatz L'art pour l'art erst die rechte Bedeutung; sie als eine Erscheinung zu nehmen, die selbständig zu beurteilen sei, ist ganz falsch; die Kunst für die Kunst war zwar in mancher Beziehung eine Kunstspielerei, aber in anderer war sie die herrliche, naturnotwendige Antwort der Künstler auf die tyrannische Theorie: La science, c'est la vérité.

Doch gleichviel, ob Zolas Glaube an die Unerschütterlichkeit der Naturwissenschaft wahr oder unwahr zu nennen ist! Die Liebe, die durch die Naturwissenschaft in den Dichtern geweckt war, die Wirklichkeit zu entdecken und im Kunstwerk darzustellen, begann allmählich tief und tiefer in die Dinge hinein-

zuhorchen. Und indem dies geschah, entfernte sich die Dichtung zwar nicht von dem Willen zur Darstellung der Wahrheit, wohl aber von der gläubig übernommenen Abschrift der Natur. Sie lernte, zugleich mit der Philosophie, die Natur innerlicher betrachten. Und siehe, die Wirklichkeit, die sich zuerst nur nach ehernen chemisch-physikalischen Naturgesetzen in düstrer Eintönigkeit bewegt zu haben schien, begann in farbigen Bildern zu erstrahlen; die Wirklichkeit, so erkannte man, bewegte sich nicht bloß in den Bahnen des sinnlich Erfahrbaren, sondern auch in den Bahnen des Unsichtbaren und Seelischen; um diese Welt zu ergreifen, ließ man wieder geistige Kräfte und Fantasiebilder in die Dichtung strömen und die „Wirklichkeit" entnüchterte sich, sie enthüllte sich als seelenvoll und gewann eine geheimnisvolle Tönung. Und als dies geschehen war, als der graue, konsequente Naturalismus sich koloriert, als er sich Künstlerhände und Märchenaugen angezaubert, als er sich zum psychologischen und symbolistischen Naturalismus umgewandelt hatte, da erschien eines Tages in der Dichtung, die mit dem höchsten Respekt vor der Materie und mit der Absage an die Fragen der Weltanschauung und des Übersinnlichen begonnen hatte, fast zugleich bei Ibsen, Maeterlinck, Strindberg, Huysmans, Verhaeren, Wedekind, Gerhart und Karl Hauptmann eine neue Metaphysik. Metaphysik ist unhintertreiblich: dies Wort des alten Kant ist der Ariadnefaden, der nicht bloß durch die Naturwissenschaft, sondern auch durch die Philosophie und die Dichtung der fünften Generation führt.

Dreifach war durch die naturwissenschaftliche Forschung das Verhältnis zur Umwelt verwandelt. Die Menschen früherer Zeit hatten sich als die Herren der Natur, als Zweckgedanke der Schöpfung gefühlt; die moderne Forschung hatte die ganze Abhängigkeit des Menschen von der Natur bewiesen, der Mensch hieß nicht mehr im Sinn der Bibel die Krone der Schöpfung, man sah in ihm, wie Bölsche sagt, nur ein winziges Fragment im Ungeheuren, eine Welle im Strom. Ferner war die Lehre von der Unfreiheit des Willens durch Biologie und Soziologie als eherne Wahrheit begründet: „Der Mensch tut freilich nur, was er will; aber er will nur, was er wollen muß." Die Unfreiheit des Menschen bestätigt sich in erster Linie bei erblich Belasteten, bei Charakterschwachen, bei krankhaften Naturen. Diese bilden denn auch Lieblingsfiguren der Literatur dieser Zeit. Ibsen, Tolstoi, mehr noch Dostojewski bekunden die Vorliebe für gebrochene Naturen. Endlich auch erhob sich die Generation durch die vorangegangene Naturforschung, grundsätzlich zum Kultus des Lebens, zum sinnenstarken Bejahen der Wirklichkeit, wovon nicht bloß die eigentlichen Naturalisten, sondern auch die Heimatdichter Zeugnis ablegten.

In vier großen Naturforschern, Helmholtz, Dubois-Reymond, Haeckel und Ostwald haben wir die naturwissenschaftlichen Bahnbrecher des Frühnaturalismus vor uns.

Helmholtz Dubois Haeckel Ostwald

Helmholtz (geb. 1821, nach Berlin 1871 berufen, gest. 1894) war Physiologe, Physiker und Mathematiker. Er hatte unabhängig von Robert Mayer das Gesetz von der Erhaltung der Energie entdeckt und damit seinen Ruf gegründet. Er war der Erfinder des Augenspiegels, der Entdecker der Klangfarbe, ein bahnbrechender Forscher, der mathematische Berechnungen und naturwissenschaftliche Experimente, also das sicherste verband, was

es für die voraussetzungslose Naturwissenschaft gab. Und nun stelle man sich vor, daß dieser Forscher in das Gefüge der bisherigen übersinnlichen Weltanschauung grundstürzend eingriff. Kant hatte gelehrt, daß die Begriffe der Zeit, des Raumes und der Kausalität sowie die Axiome der Geometrie vor aller Erfahrung gelten, daß es also apriorische, nicht durch Erfahrung gewonnene Anschauungen gebe (nativistischer Standpunkt). Helmholtz vertrat dagegen den empiristischen Standpunkt: die Qualitäten der Außendinge haben mit den Qualitäten unserer Empfindungen von den Dingen gar nichts gemein; die Empfindungen sind nicht einmal Abbilder, sondern lediglich Zeichen für die Eigenschaften der Außendinge, sie können uns aber einen wichtigen Dienst leisten, daß sie die Gesetzlichkeit der äußeren Dinge abbilden. Auch die transzendentale Zeit- und Raumanschauung, sagt Helmholtz, hat der Mensch erst subjektiv erworben; die Axiome der Geometrie sind keine Denknotwendigkeit a priori, sondern Erfahrungstatsachen; selbst das Kausalitätsgesetz, das Helmholtz noch als letztes transzendentales Denkgesetz festgehalten hatte, ließ er im Alter fallen. So hatte er als Ergebnis gewonnen, daß nichts in unserem Geist an Vorstellungen existiert, das wir nicht einzeln durch Erfahrungen erworben hätten.

Dubois-Reymond (1818—96) trat mehr vom physiologischen Standpunkt an die Erörterung der Aufgaben der Naturwissenschaft heran. Er hatte als junger Mann schon unter der Herrschaft des Materialismus über tierische Elektrizität geschrieben, aber das große Werk vollendete er erst jetzt (1860 und 1884). Materialistisch ist die Philosophie Dubois'; doch ist sie mit der Weltanschauung Büchners und Karl Vogts nicht zu verwechseln. Der alte Materialismus hatte das Seelische und das Körperliche gleichgesetzt und sich vor allem auf Physik, Mechanik und Chemie gestützt; die neuere Auffassung bezeichnet das Seelische als etwas vom Körperlichen Verschiedenes und orientiert sich mehr an der Biologie. Das Leben und seine Steigerung ist oberster Wert. Allerdings, lehrt Dubois, über das sinnlich Erfahrbare hinaus werden wir nie etwas erkennen können. In der Abhandlung über die Grenzen des Naturerkennens sprach der große Forscher auf der Naturforscherversammlung 1872 das berühmte Wort: Ignoramus et ignorabimus, das heißt: wir lösen das Rätsel der Körperwelt nicht und wir werden das Rätsel von Materie und Kraft nie lösen. In seinen Schriften und Abhandlungen (Goethe und kein Ende, Voltaire, Chamisso als Naturforscher, Die sieben Welträtsel) war Dubois, in dem sich zwei Kulturströme, der keltische und germanische, verbanden, von einer wundervollen stilistischen Klarheit.

Ernst Haeckel (geb. 1834, Professor in Jena 1862, gest. 1919), der dritte dieser Gruppe, ging vom zoologischen Standpunkt an die naturwissenschaftliche Neugestaltung des Weltbildes (Generelle Morphologie 1866, Natürliche Schöpfungsgeschichte 1868, Anthropogonie 1874). Er war als Forscher nicht so bedeutend wie Helmholtz und Dubois, wirkt aber in der Öffentlichkeit stärker. Er glaubte im Gegensatz zu Dubois an die Möglichkeit der vollen Erkenntnis der Natur und ihrer Gesetze. Mit Darwins Lehre waren im Grunde für ihn alle Rätsel des Lebens gelöst. Durch Haeckel gewann die Entwicklungslehre Darwins erst die volle Ausprägung, ja, sie erhielt unter seinen Händen fast eine dogmatische Form. Die Schöpfung, sagt Haeckel, ist durch die moderne Wissenschaft als einheitliches Ganzes anerkannt worden; sie unterliegt im ursächlichen Zusammenhang dem Prozeß der Entwicklung. Das gilt von der organischen wie von der anorganischen Natur. Anfang und Ziel dieses universalen Entwicklungsprozesses sind uns unbekannt, aber keine menschliche Gewalt, keine Tyrannenmacht, kein Kirchenbann kann die Entwicklung unterdrücken. Die Weltanschauung Haeckels hat deutlich eine kirchenfeindliche Spitze; besonders bekämpft sie den christlichen Dualismus zwischen persönlichem Gott-Schöpfer und erschaffener und vergänglicher Weltschöpfung, zwischen höherem Jenseits und minderwertigem Diesseits, zwischen unsterblicher Seele und minderwertigem Körper. Die Tätigkeit der Seele, sagt Haeckel, erlischt mit dem Tode; die Seele ist kein übernatürliches Wesen, sondern sie ist der Inbegriff einer Summe von Gehirnfunktionen. Die Willensfreiheit ist ein Irrtum, Vererbung und Anpassung bestimmen mit Notwendigkeit den menschlichen Willen. So wird von Haeckel der gesamte Lebensprozeß monistisch und kausal erklärt. Alle Wesen, eingeschlossen der Mensch, stammen von wenigen, vielleicht nur von einer Grundform her. Pflanzen- und Tierarten sind nicht, wie Linné und Cuvier gelehrt haben, mit einem Schlag erschaffen und von Anfang an unveränderlich, sondern sie sind durch natürliche Umbildungen en

standen. An der Wurzel des Stammbaums der lebenden Welt stehen Organismen, die sich durch Urzeugung aus der unorganischen Welt entwickelt haben. Jedes tierische Wesen, auch der Mensch, macht vor der Geburt im Mutterleib den Entwicklungsgang seiner Art noch einmal in abgekürzter Form durch (Biogenetisches Grundgesetz). Den Satz Ignoramus et ignorabimus ließ Haeckel nicht gelten. In kühnen Spekulationen unternahm er auf Grund des Entwicklungsgedankens den Versuch des Ausbaus einer streng monistischen Weltanschauung. (Schriften: Monismus 1892, Welträtsel 1899, Gründung des Monistenbundes 1906; gegen ihn wurde 1908 der Keplerbund gegründet). Haeckel ist als philosophischer Dogmatiker von klassischer Einseitigkeit. Der Haeckelsche Monismus vertritt materialistische Glaubenssätze, die vielfach genau so subjektiv, so widerspruchsvoll und unbeweisbar sind wie die kirchlichen Lehrmeinungen. Aber Haeckels Monismus hat die Dogmen der Naturwissenschaft als Naturgesetze verhüllt, und diese Naturgesetze schafft er sich durch Vermengung und Verwechslung philosophischer und naturwissenschaftlicher Begriffe. Der Haeckelsche Monismus ist im Ton, mit dem er seine Sätze verficht, so sicher, so gesetzgeberisch, so gebieterisch, daß er nicht bloß auf die Menge, sondern auch auf die Dichter einen entschiedenen Einfluß gewann (die beiden Harts, Bölsche, Johannes Schlaf).

Wesentlich höher als Haeckel steht Wilhelm Ostwald (geb. 1853). Die Natur ist alles, darin stimmt Ostwald mit Haeckel überein; neben, über und hinter der Natur gibt es nichts. Aber an die Spitze aller Weltbegriffe stellt Ostwald nicht die Substanz, sondern die Energie. Für ihn ist das Weltgeschehen eine ewige Umwandlung der Energie (Wärme, Licht, mechanische, magnetische, elektrische und psychische Energie). Alle Ereignisse beruhen auf den räumlichen und zeitlichen Änderungen der Energie. Alle Dinge dieser Welt kann man energetisch ausdrücken. Die Energie besteht entweder in freier (d. h. zur Umwandlung bereiter) oder in ruhender (keiner Umwandlung mehr fähigen) Energie. Die Menge der Gesamtenergie in der Welt ist konstant, aber die Menge der freien, arbeitsfähigen Energie nimmt ständig ab. Nach Clausius Vorgang erfaßt er den Ausgleich der Energie: Das Ende des Weltgeschehens wird erreicht, wenn einmal alle freie Energie in ruhende Energie umgewandelt sein wird. Das Energiegesetz wurde von Ostwald auch in ethischer Beziehung gedeutet: Das Ziel des Lebens ist die Erreichung des höchstens Wertes; der höchste Wert ist das Glück; und dies wird um so sicherer erreicht, je größer der Energieumsatz ist und je mehr von der freien Energie nicht auf unvollkommene, sondern auf erwünschte willensgemäße Tätigkeit verwendet wird.

Die physikalisch-mechanistische Weltanschauung Dubois' und Haeckels hatte die Herrschaft etwa bis 1900. Dann beginnt der Umschlag. „Metaphysik ist unhintertreiblich": dieser Satz bestätigt sich auch hier. Es ist eins der bemerkenswertesten Momente, daß in dieser Generation gegenüber der rastlosen Einzelforschung das Bedürfnis einer Zusammenfassung hervortrat. Der Positivismus war gerade in der Naturwissenschaft nicht imstande, den Forschern dauernd Befriedigung zu gewähren. Ohne Annahme letzter Zweckbeziehungen vermochte die Naturforschung nach 1900 nicht auszukommen. Die starre Lehre der einseitig mechanischen Weltanschauung Dubois-Reymonds wird nicht mehr aufrechterhalten. Man kam zu einer Thronentsetzung, mindestens aber zu einer geringeren Einschätzung der Materie und einer höheren Einschätzung des Seelischen.

Der Grund war der: In den Fundamenten hatte sich das Weltbild geändert; diejenigen Begriffe, die als die sichersten und festesten aller Naturwissenschaft gegolten hätten, nämlich die Begriffe von Materie und Energie, waren ins Schwanken geraten. Mit beiden Begriffen schienen die Fundamentalgesetze von der Konstanz und von der Unzerstörbarkeit der Materie erschüttert. Schon früher hatten Forscher die Elementarnatur der 80 oder 90 chemischen Grundstoffe be-

zweifelt. Es zeigte sich, daß die Atome von außerordentlich verwickelter Struktur sind; zu dieser Erkenntnis trug vor allem die Spektralanalyse bei. Atome, so hatte man früher gesagt, sind die letzten unteilbaren Bausteine der Materie. Jetzt fand man (1897), daß es negativ elektrisch geladene Teilchen gebe, die viel kleiner sind als die Atome und die mit außerordentlicher Geschwindigkeit von der Kathode fortgeschleudert werden. Diese Teilchen nannte man Elektronen. Nun erklärte man chemische und physikalische Wirkungen zwischen zwei Körpern nicht mehr wie früher durch mechanische, sondern durch elektrische Vorgänge. So ergab sich ein ganz veränderter Atombegriff. Atome, so sagte man jetzt, bestehen aus einem positiven Kern und negativen Elektronen — „die Größe eines Elektrons verhält sich zur Größe eines Bazillus wie diejenige eines Bazillus zur gesamten Erdkugel" — das Atom ist ein Planetensystem kreisender Elektronen, dessen Sonne der Atomkern, dessen Planeten die Elektronen sind. Und so erklärt die Naturwissenschaft im hereinbrechenden 20. Jahrhundert chemische und physikalische Wirkungen zwischen zwei Körpern nicht mehr, wie es Dubois-Reymond getan, durch mechanische oder chemische, sondern durch elektrische Vorgänge. Die Elektrizität wird nicht mehr als ein Zustand der Materie, sondern als Substanz bezeichnet; die Atome der Elemente werden nur als verschiedene Gruppierungen der Elektronen aufgefaßt, Atome wie Elektronen werden als Energieansammlungen betrachtet, und die Welt wird theoretisch aus negativen und (bisher noch nicht entdeckten, aber notwendig anzunehmenden) positiven Kernen aufgebaut. Sind aber Atome und Elektronen bloße Energieansammlungen, dann gibt es im Grunde überhaupt keine K ö r p e r mehr, weder fremde, noch eigene; dann ist der Begriff der Masse (gleich Materie) im Sinn der Materialisten völlig unhaltbar. Was man für Körper gehalten hat, ist nur ein Schein. Die Entschlossensten gehen hier weiter: Alles, was ist, ist nur Denken und Wollen, ist Geist. Wahrlich, Kant hat recht: Metaphysik ist unhintertreiblich.

Es ist wenigstens einiger naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und Anschauungen zu gedenken, die auf die Literatur dieser Generation von großem Einfluß waren, wenn sie auch oft genug zu sehr verallgemeinert und damit übertrieben wurden. Zu diesen zählte namentlich die Lehre von der V e r e r b u n g , die dem großen Gedankengebiet des Darwinismus angehörte und die erst jetzt in die Literatur durch Zola tiefer eindrang. Die Wirkung von Taines Theorie, die Zola aufnahm, von Milieu und Vererbung (1881) war ungeheuer. Bemerkenswert war die Übertreibung in der Popularphilosophie. Das Gesetz der Erblichkeit, das die ernsthafte Wissenschaft nur mit Einschränkungen und zögernd verwendete, gewann in den Augen der Dichter eine Ausschließlichkeit, die es fast zur Rolle des Fatums in der griechischen Tragödie erhob. Ibsen, der sich anfangs nur wenig mit modernen naturwissenschaftlichen Problemen beschäftigt hatte, ward um 1880 mit den Gesetzen der Vererbung durch den dänischen Literarhistoriker Georg Brandes vertraut. Ibsen schrieb 1881 das Drama Gespenster, das vom Ödipus des Sophokles die analytische Technik und zugleich das schreckende Fatum, wenn auch in Gestalt der Erblichkeit, übernahm, bis man im Wandel der Zeit die wissenschaftliche Unhaltbarkeit der starren Vererbungstheorie erkannte.

Auch Gerhart Hauptmann, ein Schüler Ernst Haeckels, stand in seinen ersten Dramen: Vor Sonnenaufgang und Friedensfest ganz auf dem Boden der Vererbungslehre. Es schien ihm wissenschaftlich begründet zu sein, daß Sohn und Tochter den Verfolgungswahn oder die Trunksucht des Vaters zu erben verpflichtet seien. Die jungen Dichter von 1890 ließen Ausnahmen von der Regel der Vererbung nicht zu. Sie gingen zwar logisch vor, aber viel zu logisch, um die wissenschaftlichen Erkenntnisse nicht zu übertreiben. Zu Übertreibungen forderte namentlich auch die *Sexuelle Psychopathie* von Krafft-Ebing auf, mit dem ganzen Gebiet von moral insanity. Neurosen und Neurasthenien, die in der Literatur häufig mit einer gewissen Koketterie behandelt wurden; ferner die Lehre von der *Übertragung des Willens* auf dem Wege der Suggestion, die natürlich die Dichter ganz besonders angehen mußte und die sogar den alternden Ibsen in seiner letzten Schaffensperiode entscheidend beeinflußte (Rosmersholm, Baumeister Solneß), und endlich, wenn auch bald verschwindend, Cesare Lombrosos ausschweifende Lehren vom *Genie*, von dessen Verwandtschaft mit dem Wahnsinn und vom geborenen Verbrecher, der außer seiner geistigen Minderwertigkeit auch körperliche Zeichen der Entartung an sich trägt.

Auf die Beurteilung der verborgenen Antriebe des künstlerischen Schaffens wirkte die Anfang des 20. Jahrhunderts begründete Psychoanalyse von *Siegmund Freud* (Traumdeutung, Wahn und Träume, Abhandlungen zur Sexualtheorie u. a.) Ihn beschäftigten bei der Frage der Vererbung und des Einflusses der Umwelt vor allem jene Erfahrungen, die im menschlichen Unterbewußtsein versunken oder abgelagert sind und die dem Menschen nur noch durch ein Traumerlebnis, durch ein Bilderbewußtsein ihr Dasein bezeugen. Die Freudsche Theorie fesselte namentlich Künstler, denn sie beleuchtete in eigenartiger Weise auch die Quellen des künstlerischen Schaffens: Der Künstler schaut oft nur halb freiwillig, was das schenkende Genie vor sein geistiges Auge in Bildern hinrollt, während der Denker selbst schafft und das Geschaffene vollbewußt in Worten vorstellt. Herbert Silberer und Hans *Blüher* haben auf Freudschen Gedankengängen weitergebaut. Zu nennen als Sexualpsychologe ist *Weininger* (Geschlecht und Charakter).

Philosophische und religiöse Strömungen

Comte Spencer Wundt Religiöses Leben

> Metaphysik ist unhintertreiblich.
> Kant.

Die fünfte Generation ist unphilosophisch. Eine führende Stellung hat *kein* Philosoph gehabt. Zu glauben, daß Metaphysik unhintertreiblich sei, scheint zunächst fast unmöglich. Denn auch Wundt hat nur als Psycholog, Mach hat nur als Zerstörer des Ich gewirkt. Immer nur bruchstückweise und vorübergehend trat die Philosophie im Schaffen der Dichter hervor. Durch kein einziges Dichterleben zieht sich ein einheitliches metaphysisches Denken. Eine beherrschende Weltanschauung fehlt, ein Umstand, der teilweise die rasche Vergänglichkeit mancher Dichtungen erklärt. Zumeist hielt sich die Generation, oft ohne sich dessen bewußt zu werden, an positivistische Anschauungen.

Der *Positivismus* (gegründet von Comte) ist durchaus Wirklichkeitsphilosophie. Seine Erscheinungsformen, vielseitig und geistvoll und gerade in der

Neuzeit hochentwickelt, lassen die gemeinsame Überzeugung erkennen: nur die Tatsachen der Erfahrung geben Sicherheit und Gewißheit. Was über die Erfahrung hinausgeht, kann für den Menschen vielleicht unschädlich sein, ist aber unwissenschaftlich. Religion, Metaphysik, transzendentale Spekulationen sind überwundene Stufen des menschlichen Geisteslebens. Mit der positivistischen Anschauung ist der Mensch für immer auf die letzte und höchste Stufe gekommen. Anhänger des Positivismus sind Helmholtz, Dubois, Haeckel, Zola und die Naturalisten. Sie halten sich, wie sie sagen, aus „Ehrlichkeitsbedürfnis" an das Erfahrbare allein d. h. an die „positiven" Tatsachen, an das „Gegebene", an das dem Bewußtsein Immenente; Anfangs- und Endursachen der Welt lassen sich nicht feststellen; nur Aufeinanderfolge und Zusammenbestehen der Tatsachen ist erforschbar. Gestützt auf diese Anschauungen gelangten die literarischen Naturalisten und die malerischen Impressionisten zu einer Überschätzung der sinnlichen Erscheinungen und zu der peinlich genauen Wiedergabe der Wirklichkeit. Denn man versteht den ungestümen Drang des Naturalismus nach Wahrheit, nach Erreichung der Lebensähnlichkeit erst dann, wenn man sich vergegenwärtigt, worauf er philosophisch gegründet ist: auf der Anschauung nämlich, daß wir die Wirklichkeit vermöge unserer Sinne und der darauf beruhenden Erfahrungswissenschaften restlos zu erfassen vermögen. Nur wer von dieser Zuversicht erfüllt ist, kann daran glauben, es sei möglich, die Wirklichkeit künstlerisch restlos wiederzugeben.

Später kam zu dem Positivismus der Evolutionismus hinzu (gegründet von Herbert Spencer). Auf dem Boden des Evolutionismus stehen Darwin, Hauptmann, Holz, Schlaf u. v. a. Philosophisch steht der Evolutionismus höher als der Positivismus. Er vertritt die Annahme einer gesetzmäßigen Entwicklung im Weltall. Er wurzelt in der Lehre, daß Vererbung und Umgebung den Menschen formen, entwickeln und zu Höherem umbilden.

Verhältnismäßig unwirksam blieb neben diesen naturwissenschaftlich orientierten Richtungen die Philosophie in spekulativem Sinne. Die idealistisch und kulturgeschichtlich gerichteten Systeme von Eucken, Windelband und Rickert haben die Generation in ihrer Breite kaum berührt, sondern blieben auf Fachkreise beschränkt. Auch Wilhelm Wundt (1832—1920) ist als Philosoph nicht in weitere Kreise gedrungen. Seine Lehre fußt auf Positivismus und Evolutionismus, gelangt aber auf induktivem Weg zu einer Metaphysik. Trotz seiner umfassenden Bildung und durchdringenden Geistesschärfe wirkte Wundt auf die meisten der Jüngeren doch nur als experimenteller Psycholog. Hier liegt sein kulturgeschichtliches Verdienst. Er hatte nach Fechners Vorgang die Psychologie aus der Reihe der philosophischen Fächer ausgeschieden und als experimentelle Psychologie zu den empirischen Wissenschaften gewiesen. In der Psychologie, nicht in der Philosophie traf er sich mit Anschauungen des jüngeren Geschlechts. Durch das Experiment und den Tatsachensinn seiner Lehre hat Wilhelm Wundt, der in Leipzig bis ins höchste Greisenalter lehrte, das Schaffen der naturalistischen Dichter wesentlich beeinflußt.

Religiöses Leben war in der Generation zunächst wenig zu spüren. Die Gleichgültigkeit gegen die Kirche hatte immer weitere Kreise ergriffen. Die

Leute begannen sich geniert zu fühlen, wenn etwas Religiöses in Frage kam. Ganz im Sinne von David Friedrich Strauß (Der alte und der neue Glaube 1872) trat an Stelle der frommen Verehrung Gottes oder der Weltvernunft jetzt der Kultus des wissenschaftlichen oder künstlerischen Menschengenies. Tiefer veranlagten Gemütern in der Generation aber genügte es nicht, wenn D. F. Strauß die Religion ein pietätvolles Gefühl der Abhängigkeit vom All nannte. Noch weniger konnten naturwissenschaftliche Erkenntnisse, wie sie Dubois, Haeckel oder selbst Ostwald gegeben, das religiöse Bedürfnis als solches befriedigen. Mit dem philosophischen Trieb des Erkennens hatte dies Bedürfnis nicht das mindeste gemein. Das religiöse Empfinden ist in seinem Wesen etwas Ursprüngliches. „Religion ist das Tauwetter des Egoismus", sagt Friedrich Theodor Vischer; „religiös ist die Seele in jedem Momente, wo sie von dem tragischen Gefühl der Endlichkeit alles Einzelnen durchschüttert, durchweicht, im Mittelpunkt des starren, stolzen Ich gebrochen wird und aus der Welt von Trauer, die in diesem Gefühle liegt, durch den einen Trost sich rettet: Sei gut, lebe nicht dir, sondern dem herrlichen Ganzen! Diene ihm, fördere, wirke treu und wäre es im kleinsten Kreise!"

Die offene oder heimliche Feindschaft gegen das Christentum war gewiß zum Teil in der Unwissenheit begründet, die in vielen Köpfen über das wahre Wesen des Christentums bestand; einen Teil der Schuld aber trug die Kirche selbst. Max Kretzer schrieb in der Bergpredigt die treffenden Worte: „Der Sozialismus sucht das Glück von außen, und das Christentum sucht es von innen. Der Sozialismus verlangt vom andern, und das Christentum verlangt von sich selbst. Wenn beide sich auf halbem Wege entgegenkämen, dann würde ein Ausgleich vielleicht stattfinden können." Der bedeutungsvolle Moment in den achtziger Jahren, an dem die evangelische Kirche die soziale Bewegung zu der ihrigen hätte machen können, wurde verpaßt.

Dennoch kann man sagen, daß ein unbewußtes Christentum niemals vorher so stark in einer Generation gelegen hat wie in dieser. Die Anerkennung des Menschlichen im Menschen, die Notwendigkeit, dem Menschen zu einem menschenwürdigen Dasein zu verhelfen, die Achtung vor der fremden Individualität, die Gebote der christlichen Moral haben eine Geltung gewonnen, wie nie vorher. Es genügt, einen Blick auf die Kultur des 18. Jahrhunderts zu werfen, um diesen Fortschritt einzusehen. „Eine ungeheure, wunderbare Arbeit ist in der Stille geschehen. Ein goldenes Netz heiliger Liebe überzieht heute ganz Deutschland; jederlei Not und Versuchung sucht man abzuhelfen." Dazu kommt, daß, wie dies auch die Naturwissenschaften zeigen, die Generation von neuem eine Wendung zur Metaphysik nahm. Das religiöse Sehnen der Zeit verschwisterte sich vielfach mit dem sozialen Sehnen. Es klingt an in der bildenden Kunst: in den religiösen Bildern von Gebhardt, Gabriel Max, Fritz von Uhde, Wilhelm Steinhausen, Hans Thoma und Max Klinger. Es offenbart sich in den Weltanschauungsbüchern von Moritz von Egidy (Ernste Gedanken), Friedrich Naumann (Das soziale Programm der evangelischen Kirche), Wolfgang Kirchbach (Was lehrte Jesus), Friedrich Lienhard (Wege nach Weimar), Julius Hart (Der neue Gott, Die neue Gemeinschaft, Die neue Welterkenntnis) und Joh. Schlaf (Christus und Sophie, Die Vollendung der Religion). Es zeigt sich geradezu überwältigend in

den Werken der deutschen und ausländischen, der protestantischen und katholischen Literatur, in den dramatischen und erzählenden Werken von Max Kretzer (Gesicht Christi), Hauptmann (Hanneles Himmelfahrt), Wilhelm von Polenz (Pfarrer von Breitendorf), Jakob Wassermann (Christian Wahnschaffe), sowie in zahlreichen lyrischen Dichtungen; es klingt uns aus den Dichtungen von Germanen wie Romanen entgegen: Arne Garborg, Jens Peter Jacobsen, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Wilde, Maupassant, Maeterlinck, Claudel, Gide. Sämtliche große Anreger des Naturalismus, die das Ausland uns gesendet, berühren sich am Ende ihrer Schaffenszeit mit dem Unendlichen: Zola schrieb die vier utopistischen modernen Evangelien, Tolstoi endete im Urchristentum, Björnsons letztes Wort war die Mystik, Ibsen (Wenn wir Toten erwachen) findet Worte tiefer Resignation, Strindberg sinkt in seinen Spätwerken (Nach Damaskus) am Stamm des Kreuzes nieder. Eins der besten und tiefsten Werke unserer deutschen Literatur aber, Hauptmanns Roman von Emanuel Quint, dem Narren in Christo, ist ganz in echte Religiosität getaucht.

Mach und Vaihinger

Zwei Philosophen wären noch zu nennen, die dem Erkenntnisproblem eine neue Wendung gaben. Mehr biologisch als Wundt und unter Ausschaltung metaphysischer Beimengungen hat Avenarius in Zürich, der Bruder des Dichters, die Aufgabe der Philosophie erfaßt. Er war namentlich auf Karl Hauptmann von Einfluß. Von Avenarius angeregt war der Wiener Ernst Mach (1838—1916), dessen Philosophie namentlich für Hermann Bahr sehr charakteristisch ist und die in ein Denksystem brachte, was ein großer Bruchteil der Generation mehr oder minder deutlich ahnte.

Die Welt, so lehrt Mach, der von positivistischer Grundlage ausgeht, sowohl die äußere wie die innere, ist in einem unablässigen Werden begriffen. Die Welt besteht nicht aus Körpern, sie ist eine einzige, zäh fließende, bald stockende, bald eiliger fließende, aber gesetzmäßig zusammenhängende Masse von Empfindungen. Bald erstarrt die Masse, bald gerinnt sie. Es gibt in der Welt nur ein Werden. Es ist bloß Hilfsmittel, wenn wir von Körpern, von Äußerem und Innerem, von physikalischen und physiologischen Vorgängen, von Objekt und Vorstellung sprechen. In Wahrheit gibt es das alles nicht. Eine Farbe, sagt Mach, ist ein physikalisches Objekt, sobald wir z. B. auf ihre Abhängigkeit von der beleuchtenden Lichtquelle (andern Farben, Räumen) achten. Achten wir aber auf ihre Abhängigkeit von der Netzhaut, so ist sie ein psychologisches Objekt, eine Empfindung. Nicht der Stoff, sondern die Untersuchungsrichtung ist in beiden Gebieten verschieden. Auch das Ich — und hier gelangen wir zum Hauptpunkt seiner Lehre — auch das Ich des Menschen, das anscheinend feste, unveränderliche Ich, ist in den Strom des Werdens eingeschlossen. Es ist nur ein Notbehelf, um die Vorstellungen zu ordnen, wenn wir vom Ich reden. „Das Ich ist unrettbar“: das ist Machs meist mißverstandener Satz. Er will besagen: Das Ich ist nur eine Illusion, es ist nur ein Name für die Empfindungen, die sich für eine Zeit in ihm verknüpfen. Das Ich ist in ewiger Veränderung. Diese wird so groß, daß der Mensch sich gar nicht vergegenwärtigen kann, sondern kaum mehr aus Briefen,

Werken und den Erinnerungen anderer sich vorzustellen weiß, wie sein Ich vor 10 Jahren war. Hermann Bahr hat das Ich nach Mach durch einen Vergleich verdeutlicht:

„Es kommt mir vor, wie man sagt: Das ist das vierte Bataillon. Vor zehn Jahren war es das vierte Bataillon, und heute ist es das vierte Bataillon und in zehn Jahren wird es auch noch das vierte Bataillon sein. Ja, aber der Major ist ein anderer als vor zehn Jahren, und so muß die Führung, muß der ganze Geist anders geworden sein, und kein Offizier ist geblieben und keine Charge und kein Mann. Es ist ein neues Wesen geworden, das nur noch den alten Namen hat, weil wir nicht wissen, wann wir den Namen wechseln sollen, indem ja die Veränderung nicht mit einem Ruck, so daß sie eklatant würde, sondern leise und unaufhörlich geschieht: heute kommt ein Offizier weg, im Herbste wechseln sich zehn Mann um, dann tritt der neue Major ein — wann sollten wir sagen: jetzt ist es neu? Darum ist es bequemer, wir bleiben schon ein für allemal beim vierten Bataillon; nur dürfen wir nicht leugnen, daß das eben doch nur eine Fiktion ist."

Die Welt, die flutende Bewegung von Farbe, Ton, Wärme, Druck, Raum, Zeit weckt in uns Stimmung, Gefühl und Willen. Für die Kunst, namentlich für die Malerei, folgert Mach, daß der Künstler nicht mehr wie früher feste, immerdar dauernde, getrennte und begrenzte Körper darstellen kann, sondern wie Klimt es tut, durcheinander rinnende, verschwimmende, die in einem Augenblick entstehen und im nächsten wieder vergehen, daß er also Bilder schaffen muß, die erst im Auge des Beschauers zum Leben erwachen. Dies ist, was unendlich wichtig ist, die Technik des malerischen Impressionismus, und ähnlich verhält es sich auch mit dem dichterischen Impressionismus. Die Welt ist ein ewiges Fließen, lehrt Mach, und die Illusion des fließenden, verrinnenden Lebens zu wecken, ist die erste Aufgabe des modernen Künstlers. So schmiegt sich die Kunst an die Fittiche des neuen Welterkennens.

Aber in der Lehre Ernst Machs liegt doch eine Erkenntnis, die gerade den Künstler, der naturwissenschaftlich gerichtet ist, ins Herz trifft: diese positivistische Philosophie leugnet die Wirklichkeit in einem Umfang, wie es noch keine Philosophie der Welt getan hatte. Diese Philosophie von Mach kennt nicht das Sein, nur das Werden. Indem die Welt wird, vernichtet sie sich. Für sie gibt es nur Empfindungen. An nichts aber hatte der Naturalist fester geglaubt, als an ein Sein. Jetzt sah sich der Naturalist mit einem Mal der festesten Stützen beraubt. Es gibt keine Körper; es gibt kein Ich; es gibt kein Nicht-Ich; es gibt kein Außen und Innen. Jetzt sah der Naturalist nicht bloß die Theorie erschüttert, daß man das Wirkliche nachahmen solle, jetzt sah er überhaupt die Existenz des Wirklichen verneint. Es g i b t keine Dinge. Die Machsche Lehre aber bedrohte wie ein zweischneidiger Stahl auch den Idealisten, ja, den idealistischen Dichter vielleicht noch viel tiefer. Es gibt nicht bloß keine Körper, sondern es gibt auch kein Ich, es gibt keine Seele. War aber das Ich zerstört, war der Begriff des Körpers nur ein Notbehelf, war das Land der Seele dem Dichter verschlossen, wie sollte es eine Kunst überhaupt noch geben?

Indes gerade durch Machs Zerstörung des Ichs, durch die Verneinung aller Transzendenz entsteht auf einem Umweg ein höchst merkwürdiger Versuch der Wiederherstellung der Metaphysik. Ü b e r das Gebirge, das Machs Lehre errichtet hatte, sagt Hermann Bahr, ging es wohl nicht; aber es gab einen Weg, der u m

das Gebirge führte. Das war die **Philosophie des Als ob.** Hans **Vaihinger** in Halle, geb. 1852, hatte diese Philosophie schon in den siebziger Jahren geschaffen, aber erst im Jahr 1911 trat er damit hervor. Wenn es auch so ist, sagte er, wenn das Ich auch unbeweisbar und unrettbar verloren ist, so rette doch das Ich, das Du nicht entbehren kannst, dadurch, daß Du (wenn auch bewußt, daß kein Ich ist) so lebst, denkst und handelst, „als ob" es wäre. Und wenn es, so fährt diese tröstende, wunderbar befreiende Stimme fort, auch Seele, Körper, Ding an sich und die Kategorie der Kausalität nicht gibt, darum kannst und sollst Du doch weiter so denken und reden, „als ob" es Seele, Dinge, Welt und Kausalität gäbe, denn diese Fiktionen sind den Menschen unentbehrlich: sie sind nützlich und wertvoll; sie sind Leben erhaltend und fördernd. Nietzsche hatte einmal, wie der Philosoph August Messer hervorhebt, den seltsam klingenden Ausspruch getan: „Die Falschheit eines Urteils ist uns noch kein Einwand gegen ein Urteil. Die Frage ist, wie weit es Leben fördernd, Leben erhaltend, Art erhaltend, ja, vielleicht gar Art züchtend ist." Und so beginnt mit der Philosophie des „Als ob" der Kreislauf des Denkens, der zu stocken schien, von neuem. Es ist mit kühnem Hammerschwung eine philosophische Welt zerstört, aber es ist mit demselben Schwung eine schöpferische Welt auch wiedererbaut.

Das ist, wenn man über die fachwissenschaftliche Grenze hinausgeht, die Bedeutung der Philosophie des Als ob. Mit ihr macht die Philosophie um 1911 wieder kehrt. Mit ihr wird sie als Wissenschaft wieder Metaphysik. Und wie es eine Philosophie des Als ob gibt, so gibt es, sage ich, seit einigen Jahrzehnten, etwa seit 1890, auch eine **Literatur des Als ob:** Wenn es auch eine wirkliche Welt nicht gibt, so schildern die Dichter, die Positivismus und Naturalismus geläutert durchschritten haben, doch die Welt „als ob" es eine wirkliche Welt gäbe. Der blinde Respekt vor der Wirklichkeit — das starre Gebot des alten Naturalismus — ist freilich dahin. Der Zweifel sitzt im Herzen der Dichter, der Schauder vor der Wirklichkeit faßt die Dichter an. Aber etwas unendlich viel Wichtigeres ist in dem „**Tauwetter**" des Naturalismus gewonnen: Der quälende Zwang, nur das Beobachtete darzustellen, ist zersprengt. Es gibt ein Ich, und es gibt gleichzeitig kein Ich; es gibt eine Welt der Körper, und es gibt gleichzeitig keine Welt der Körper. Es ist in die Hand der Dichter gelegt, die Welt wieder aufzubauen. Der Dichter ist der Gebieter der Welt. Das Land der Seele ist frei; die große Straße, die vom Sichtbaren zum Unsichtbaren führt, ist geöffnet; das innere Schauen, die Intuition, das unmittelbare **Erleben,** das Schaffen ist wieder möglich — die **metaphysische Welt** ist wieder erreicht.

Nietzsches Philosophie

Nietzsche, an den man gewöhnlich zuerst denkt, wenn von den Philosophen dieses Zeitgeschlechts die Rede ist, war gar nicht so sehr Denker wie Künstler. Seine schimmernden Lehrsprüche sind philosophisch widerspruchsvoll, vieldeutig, schwankend, willkürlich, seine theoretischen Erkenntnisse oft halbwahr, auf die Spitze getrieben, meist schlecht oder gar nicht begründet und zusammenhanglos. Nietzsches Macht über die Gemüter der Jugend beruhte in erster Linie auf dem

gewaltigen Eindruck, den er auf die Fantasie machte. Eine Art neuer Religion verkündete er, eine Zukunftslehre von berauschender Schönheit und Glut; Anregungen strömte er aus; seherhaft schaute er in die Zukunft; Möglichkeiten einer ungeahnten Lebensbejahung und Menschenerhöhung eröffnete er; der Schönheit und Kraft sang er berauschende Hymnen; ohne es zu wollen, zündete er der verbreitetsten Eigenschaft des Menschengeschlechtes, der Eitelkeit, wohlriechende und glänzende Opferfeuer an.

Seine Erfolge schrieben sich zum Teil auch von der völlig neuen Erfassung der philosophischen Aufgabe her. Nietzsche wollte kein zusammenhängendes System mehr aufstellen, er wollte die Welt nicht mehr im ganzen erklären, er sah stets nur das einzelne; ihm war die Wahrheit an sich völlig gleichgültig; es sollte sich jeder seine eigene Wahrheit und Moral schaffen. Der Philosoph wurde bei Nietzsche zum Kulturkritiker, Moralhistoriker und Kulturprofeten.

Der Kulturkritiker. Nietzsche ist der heftigste Gegner der stärksten und verbreitetsten Bestrebungen der Zeit: der sozialen. Der Sozialismus forderte für die Menschen als Anfangsstadium einer neuen Kultur volle Gleichheit der Rechte, Pflichten und wirtschaftlichen Bedingungen, um dann in der Gesellschaft der Zukunft den freien Kampf um geistige Güter entbrennen zu lassen; im sozialistischen Staat sollte niemand mehr herrschen oder gehorchen, es sollte weder Herrn noch Knechte, weder reich noch arm geben; das Leid in der Welt sollte durch Brüderlichkeit verschwinden, das soziale Glück aller war das höchste Ziel. Nietzsche indessen lehrte den starren Individualismus, den Sozialaristokratismus: er wollte auf Kosten der großen Masse, deren Sklaventum er nicht vermindern, sondern eher vermehren wollte, den „höheren" Menschen schaffen; die „Vornehmheit" des Geistes war die höchste Stufe seiner Sittlichkeit; Wert zwischen Himmel und Erde besitzt für Nietzsche nur die Persönlichkeit des hohen Menschen. Das Los des Mittelmäßigen und Kleinen kümmerte ihn nicht; das Volk war ihm nur der Umschweif der Natur, um zu sechs, sieben Weltgenies zu kommen. Nietzsche, der Sozialaristokrat, haßte den auf Vaterlandsliebe ruhenden Staat seiner Zeit, noch mehr aber den zukünftigen Gleichheitsstaat des Sozialismus. In dem Wohl der Wenigsten, nicht in dem Wohl der Meisten sah er das Ziel der Menschheitsentwicklung.

Der Moralhistoriker. Jede Zeit, lehrt Nietzsche, hat ihre Tafeln der Werte, d. h. sie bevorzugt einzelne Gesinnungen, Tugenden, Eigenschaften. Die Moral, die wir heute besitzen, ist nichts Bleibendes, nichts Ewiges. Sie ist geworden und sie wird vergehen. Urtrieb im Menschen ist der Wille zur Macht. Hier ist der Ursprung der Genealogie der Moral. Wir begreifen das Entzücken der Erkenntnissuchenden und die berauschende Wirkung dieser Lehre auf die Jugend. Menschen mit ungebrochener Machtbegierde und Willenskraft, heißt es bei Nietzsche, warfen sich auf schwächere, friedlichere, gesittetere Rassen und zwangen sie, ihnen zu dienen. Diese Stärkeren, die „ganzeren" Menschen, die „blonden Bestien" hatten für sich und ihresgleichen eine eigene Moral. Gut war, was diese Herrenmenschen selber taten, das Starke, Kühne, Harte. Schlecht war nach der Herrenmoral das, was die Sklaven taten. Die Unterdrückten, Schwachen, Leidenden haßten das, was den Herrenmenschen gut dünkte. Böse war den Schwachen das Starke, Egoistische,

Herrische, das ihnen Schaden brachte; gut aber hieß ihnen das Mitleid, die Demut, der Fleiß, die Geduld, die Nächstenliebe, das Gottvertrauen, weil es ihnen ihre Lage erleichterte und erträglicher machte. Diese Sklavenmoral ist am stärksten im Christentum ausgeprägt. Sklavenmoral herrscht heute, und deshalb, sagt Nietzsche, ist die heutige Kultur so verfallen. Nur diese Sklavenmoral, nicht jede Moral, will Nietzsche beseitigen. Er bringt eine neue Moral (oder will sie wenigstens bringen), die Moral der „heroischen Menschenklasse." Hier wächst die Ethik Nietzsches zu überragender Höhe, zu einziger Bedeutung empor. Schon allein um dieser Ethik willen müßte man Nietzsche lieben. Die Idee des Übermenschen und ihrer Moral erwächst aus der Forderung großer Führer und Reformatoren an die Menschheit, sich selbst ständig zu übersteigern. Und so wird aus dem Moralkritiker der Kulturprofet.

Der Kulturprofet. Aus einem Verfall, wie es der heutige ist, rettet nur eine Umwertung aller Werte. Im Urgesetz der Dinge liegt eine Erhöhung der Gattung Mensch, eine unaufhörliche Veredlung der menschlichen Rasse. Wie aus den niederen Tieren die höheren Tierarten hervorgegangen sind, so soll auch aus dem heutigen Menschengeschlecht, das noch nicht den Abschluß der Entwicklung bedeutet, etwas Höheres, der Übermensch hervorgehen. Der Übermensch ist für Nietzsche ein Sinnbild alles dessen, was das Leben fördert. So ging Nietzsche von der naturwissenschaftlichen Entwicklungslehre aus, die seit Darwin das gesamte Gebiet der Naturwissenschaften und Philosophie durchdrungen hat. Es werden sich in Zukunft, lehrt Nietzsche, streng voneinander gegliederte Kasten entwickeln. Die unterste ist die, die in alter Dienstbarkeit beharrt und für immer darin beharren muß, damit sich auf ihre Kosten etwas Großes entwickle. Für die „Fabrikware der Menschheit" ist die christlich-jüdische Sklavenmoral gerade gut genug. Die nächsthöhere Kaste ist die der Befehlenden, der Krieger, der Richter und Schirmer der neuen Tafeln der Werte. Diese Befehlenden fühlen sich als etwas Vornehmes, aber zugleich fühlen sie auch, daß ihnen noch viel vom Wesen des vererbten Verfalls (Decadence) anhaftet. Darum sind sie hart gegen alles Leidende, hart auch gegen sich selbst. Kein Mitleid — keine Schonung — aber auch keine Zuchtlosigkeit, denn diese bringt die Menschheit als Ganzes nur herunter. Aus der Kaste der Befehlenden steigen drittens die Herrenmenschen, die „Übermenschen" auf. Der „Mensch" ist etwas, das überwunden werden muß. „Ihr habt den Weg vom Wurm zum Menschen gemacht, deshalb müßt auch Ihr jetzt etwas über Euch hinausschaffen, etwas, das so groß ist, daß ihm der Mensch ein Gelächter und eine schmerzliche Scham wird, wie dem Menschen der Affe." Die Übermenschen stehen hinter allem Geschehen und schaffen die neuen Tafeln der Werte, die die Handlungen der Menschen bestimmen sollen. Diese Übermenschen (in Jahrtausenden vier oder fünf) sind frei von der gewöhnlichen Moral. Sie, aber auch nur sie, stehen „jenseits von Gut und Böse"; sie sind in ihrem grenzenlosen Heroismus bestimmt, die Aufgabe der Menschheit zu erfüllen. Heute, so ruft Nietzsche seinen Jüngern zu, heute kann niemand ein Übermensch sein, er kann nur teil an ihm haben.

Verbunden mit dem Grundbegriff des Übermenschen ist der andere Grundbegriff in Nietzsches Lehre: die ewige Wiederkehr des Gleichen. Nach dieser Lehre

kehrt der Knoten der Ursachen wieder, in den der Mensch verschlungen ist, und damit kehrt auch der Mensch wieder, nicht zu einem neuen Leben oder besseren Leben oder ähnlichen Leben, er kehrt wieder zu diesem gleichen und selbigen Leben. „Ewig ist der Ring des Seins."

*

Gegen 1886 begann Nietzsche auf die jüngere Generation zu wirken, namentlich auf den Kreis um Hermann Conradi in Leipzig. Auf dem Umweg über die dänische Literatur (Georg Brandes) wurde Nietzsches Philosophie weiteren Kreisen auch in Deutschland zugänglich. Die Wirkung war ungeheuer. „Wie kein zweiter hat er auf die Jugend gewirkt, Glaubenslose zu neuer Verehrung, Verzweifelte zu neuen Hoffnungen erhoben und war ein Befreier denen, welche die Fähigkeit besaßen, sich selbst von der Last ererbter Anschauungen loszulösen, die in ihnen schlummernde Individualität zu erwecken." „Eine neu entdeckte Welt tat ihre Tore auf, und wenn man ihre erhabene fremde Großartigkeit vor der Hand auch nur mit dem Instinkt verstand . . . so fühlte man überall doch den Herrn und Sieger, der wie Prometheus das Feuerlicht einer neuen Weltanschauung vom Himmel geholt hatte." Ein großer Teil der Wirkung Nietzsches auf die literarische Jugend lag in der Gewalt der Sprache. So hatte vor ihm von den Philosophen vielleicht nur Schelling das Wort zu handhaben gewußt, doch war Nietzsches Sprache tönereicher, schärfer, durchdringender.

Mit einer Begeisterung ohnegleichen warf sich die Jugend dieser so bezwingend vorgetragenen Philosophie in die Arme. Zola, Ibsen, Dostojewski hatten im Verhältnis zu Nietzsche nur äußerlich gewirkt. Die Seele, das Gemüt, das Glaubensbedürfnis hatte keiner zu befriedigen vermocht. Jene ewige lodernde Sehnsucht edler Jünglingsherzen, im Feuer der Bewunderung für einen Großen der Menschheit unterzugehen, fand für das Geschlecht um 1890 ihr Ziel in Nietzsche. Alle Metaphysik abschwörend, heißt es bei Hans Landsberg (Die Rezeption Nietzsches), verwies er die Dichtung von neuem auf die idealen Kernfragen des Daseins, die ein platter Wirklichkeitssinn allmählich überwuchert hatte. Eine Lebenslust, eine dionysische Daseinsfreude, ein brennender Idealismus ergoß sich aus Nietzsches Schriften in die Jugend. Er war geradezu der Bezwinger des physischen Naturalismus. Er ist die ragende Markscheide in der Dichtung dieses Geschlechtes. Von Nietzsches Durchdringen an wird die Literatur anders. Nietzsche wird in der Philosophie künftiger Zeiten wohl kaum eine große Rolle spielen; aber in der Literatur und Kunst seiner Zeit wird seines Geistes Spur niemals vergehen, denn auch auf die bildende Kunst (Klinger, Ludwig von Hofmann) und auf die Musik (R. Strauß) waren Nietzsches Gedanken von befruchtender Wirkung.

Gegen Nietzsche kämpfte in jenem Irrtum, der in geistigen Revolutionszeiten so häufig ist, die ältere Generation fälschlich unter dem Zeichen des Idealismus. Wilbrandt, Heyse, Spielhagen, Leixner, Widmann stellten in Romanen und Dramen das Zerrbild des Übermenschen dar. Die Zeitschriften warnten vor den Gefahren dieser neuen Lehre. Wir sehen heute klarer; wir wissen, daß Nietzsches Lehre vom Über-

menschen von seinen Feinden wie Freunden fast durchgängig mißverstanden wurde. Ein letztes höchstes Ideal aus fernsten Zukunftstagen des Menschengeschlechtes wurde von Nietzsches Nachbetern zum Eintagsgebrauch herabgezogen; ein niemals einzulösender Wechsel auf die Zukunft wurde zum Freibrief für die Genußsucht herabgewürdigt. Nur durch Askese geht für Nietzsche der Weg zu dem „Sinn der Erde", dem Übermenschen, den man sich kaum als Sterblichen, sondern als ein höheres Wesen vorstellen muß. Das lüsterne Sichausleben, das die Vielzuvielen (die gerade auch unter seinen Jüngern zu suchen sind), sich zurechtmachen, das krankhafte, zum Größenwahn gesteigerte Selbstbewußtsein, die Selbstentpflichtung, ist das gerade Gegenteil von dem, was Nietzsche von seinen Jüngern forderte. Nietzsche wollte hier wie anderwärts eigentlich keine neuen unfehlbaren „Wahrheiten" geben, sondern nur neue Wege zu einer Vervollkommnung zeigen. „Seine Lehre für eine Weisheit aller halten, hieße ihr Gewalt antun." Nietzsche ist der große Betrachter und Anreger, ein Wahrheitsucher, der notwendige Gegenfüßler des modernen Sozialismus. Ein umwälzender Denker im Sinne Kants, Hegels und selbst Schopenhauers ist er nicht. Die Bedeutung Nietzsches für die philosophische Erkenntnis wurde im ersten Ansturm weit überschätzt. Von Nietzsche dem Künstler soll später die Rede sein; von ihm als Philosophen gilt, was er selbst in anderem Zusammenhang von Schopenhauer gesagt hat: „Erst glauben wir einem Philosophen; dann sagen wir: mag er in der Art, wie er seine Sätze beweist, Unrecht haben, die Sätze sind wahr. Endlich aber: es ist gleichgültig, wie die Sätze lauten, die Natur des Mannes steht uns für hundert Systeme ein. Als Lehrender mag er hundertmal Unrecht haben, aber sein Wesen selber ist im Recht ... Es ist an einem Philosophen etwas, was nie an einer Philosophie sein kann: nämlich die Ursache zu vielen Philosophien, der große Mensch."

Die Widerspiegelung der Zeit in der bildenden Kunst

Die impressionistische Richtung in der Malerei ist nur ein Teil jener Geistesbewegung, die auf allen Gebieten des sozialen, philosophischen und literarischen Lebens hervortritt. Am Gegenstand, dem „Sujet" des Bildes, hatte die Malerei der siebziger und achtziger Jahre gehangen, hatte historische Stoffe, erzählenden Inhalt, gedankliche Absichten in die Bilder getragen. Das Augenerlebnis des Malers, sagt die junge Kunst, und nur das Augenerlebnis ist der Ausgangspunkt der neuen Kunst. Nicht um das Stoffliche geht es bei ihr, sondern darum, mit gesteigerter Kraft den Eindruck des lebendigen Lebens wachzurufen. Die Illusion des Wirklichen muß erreicht sein. Die Sehnsucht des Naturalismus nach Lebensähnlichkeit taucht auch in der bildenden Kunst auf. Es ist wie in der Dichtung: Wahrheit ist das oberste Gesetz, Wahrheit steht über der Komposition, Wahrheit steht über allen Regeln, Wahrheit steht über der Schönheit; das Häßliche hat dasselbe Recht auf Darstellung wie das Schöne; vor dem Ideal der Lebensnähe schwindet der akademische Unterschied von häßlich und schön. Und wie in der Dichtung, ergreift auch in der Malerei die jungen Künstler der beglückende Traum des Frühnaturalismus: es gibt eine Wirklichkeit, es gibt eine Wahrheit! Ihr widmen sich die bildenden Künstler

mit dem Schwung ihrer befreiten Herzen. Ein Stürmen und Drängen, eine glühende Begeisterung für die Wahrheit der Kunst geht in den achtziger und neunziger Jahren durch die Mal- und Zeichensäle der Akademien, trennt Jugend und Alter, Meister und Schüler, reißt die deutsche Künstlerschaft in Sezessionen entzwei, entfesselt in Ausstellungen, Zeitungen und Broschüren einen wütenden Kampf. Los von der Schablone, los von dem Ideal, los von der ewigen Wiederholung des Dagewesenen, fort mit der bisherigen Technik, fort mit den objektiven Gesetzen der Kunst, fort mit der vorher festgestellten Schönheitslinie! Fort mit dem kalten gleichmäßigen Atelierlicht, fort mit den gestellten Gruppen, fort mit der prunkenden Historienmalerei, fort mit der schweren, dunklen Malerei. Das Augenblickliche, das Schlichte, Echte, Intime, das uns Umgebende, das Selbsterlebte muß der bildende Künstler darstellen. Fort mit aller Dublettenkunst! Der Väter Erbe, die Hinterlassenschaft der Meister der Renaissance und des Barock, ist aufgezehrt. Nun hilft es nicht, Raffael, Tizian, Van Dyck, Feuerbach, Lenbach, Piloty, Makart, Defregger, Vautier, Grützner, Knaus und all die anderen zu wiederholen. Neues muß her; ein Stoff in Rohform muß her, der sich formen läßt. Neues, schafft immer Neues, rief Zola, Eigenes, schafft immer Eigenes! Und dies Neue, dies Eigene kann nur das Leben des Tages, kann nur das H e u t i g e sein. Um die Erbitterung, um die Bestürzung der Alten kümmert euch nicht. Ja, auch um die Fehlschläge der Bewegung kümmert euch nicht. „Kunst ist, was große Künstler schaffen." In seinem Roman L'Oeuvre, dem hohen Lied der Freilichtmalerei, des Pleinairismus, in den achtziger Jahren, ruft Zola den jungen Malern zu:

„Der Tag kommt, da eine einzige selbständig gemalte Rübe einen Umsturz in der Kunst hervorrufen kann . . . Die schwarze Malerei riecht nach der Werkstatt, in die nie die Sonne hineinschien. Wir wollen die Sonne, das Licht, die freie Luft, eine klare kecke Malerei, die die Dinge darstellt, wie sie im Lichte stehen; wir wollen malen, was unsre Augen sehen und erfassen. Alles sehen und alles malen! . . . Im Leben, in der Natur wollen wir die letzte Schönheit finden, die unendliche, ewig sich wandelnde, und nicht den blöden Wahn aufkommen lassen, daß man die Natur verbessern könne; begreifen, daß selbst ihre sogenannten Fehler nichts sind als Merkmale ihrer Eigenart; verstehen, daß lebende Menschen von Fleisch und Blut zu schaffen das Vorrecht des Künstlers ist."

Wie auf allen Gebieten des geistigen und künstlerischen Lebens, entfalten sich Positivismus, Individualismus, Sozialismus auch in der modernen Malerei mit zwingender Gewalt. Die Kunst war nicht mehr aristokratisch, sondern sie wurde demokratisch; statt Fürsten und Helden stellte man Arbeiter in Holzschuhen und Blusen, auf Ackergäulen, mit großen Händen und Füßen dar. Die Beschäftigung der Naturwissenschaft mit dem unendlich Kleinen, die soziale Stimmung fand ihren Widerhall in der Malerei. Tatsachen festzustellen schien auch die Aufgabe der Kunst zu sein. Nicht um den Gegenstand handle es sich in erster Linie, sondern darum, den Gegenstand so deutlich, so anschaulich zu machen wie möglich. Durch genaueste Aneinanderreihung vieler scharfer Beobachtungen äußerer Erscheinungen oder seelischer Schwingungen strebte man der Wirklichkeit nahe zu kommen. Dies bedingte zugleich eine völlige Umwälzung in der Maltechnik, es entstand der Impressionismus, der die genaue Parallelerscheinung zu der naturalistischen Bewegung in der Literatur ist. Als die

erste naturalistische Novelle Papa Hamlet von Holz und Schlaf erschien, beschrieb M. G. Conrad die neue Kunstbehandlung mit den Worten: „Die Technik der Darstellung ist in hohem Grade originell. Es sind fast lauter Farbenspritzer, jäh, grell, unvermittelt, die sich in der Fantasie des kunstgeübten Lesers sofort zum brennendsten Lebensgemälde zusammensetzen: nur Bilder, keine Gedanken." Hier ist die Ähnlichkeit von Freilichtmalerei und Naturalismus auf das deutlichste empfunden. Auch mit der philosophischen Richtung der Zeit deckte sich der Pleinairismus. Schon früher sahen wir, daß die Lehre Machs die Rechtfertigung des Impressionismus ist. „Freilichtmalerei ist ins Malerische übersetzter Positivismus."

Aus der Fremde kamen die entscheidenden Einflüsse, und zwar ging der Aufschwung zu der neuen Bewegung von Frankreich aus. Edouard Manet war Ende der sechziger Jahre der Bahnbrecher der neuen Richtung. Es handelte sich um die Probleme der Beleuchtung im Freien und der Zerlegung der Farben durch das Licht. Manet hatte den Ehrgeiz, die Dinge so wiederzugeben, wie sie seinem malerisch feinfühligen Auge in einem Momente erschienen. Er wollte die Atmosphäre, das Zittern und Flimmern des Sonnenlichts auf die Leinwand bannen; er wollte alles berichten, aber nur das, was er während der Arbeit aufgenommen hatte. Ihn fesselte nicht der Gegenstand, nicht der Inhalt des Bildes. Ihn fesselte nicht die Welt im ganzen Umfang der Erscheinungen, sondern ihn lockte nur die Impression, das Augenerlebnis, der Raum, der zwischen Maler und Gegenstand im Lichte wogte (Pleinairismus). Um Manet scharten sich Ende der sechziger Jahre Monet, Pissarro, Degas, Sisley und Renoir. Diese sechs Pariser Maler wurden zum Spott Impressionisten genannt, weil sie im Katalog ihrer ersten Ausstellung viele ihrer Landschaften Impressionen genannt hatten. Einig waren sie nur in der Verneinung der älteren, dunklen, schwerfälligen, nach Körperhaftigkeit strebenden Malerei. Im eigenen Schaffen gingen sie verschiedene Wege. Die Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmittel, das ehrliche, unablässige Naturstudium waren von bleibendem Wert. Als der Impressionismus zur Schule herabsank, entartete er zu einer rein äußerlichen Wiedergabe der Dinge. So entstand als Gegenbewegung, doch auf Grund des Impressionismus, der Anti-Impressionismus (Puvis de Chavannes), dessen Ziele sind: Hervorhebung des Wesentlichen, Einfachheit, Harmonie, Flächenwirkung, Ruhe und Traumstimmung. Aus dem Impressionismus und dem Anti-Impressionismus erwuchs der Neo-Impressionismus (Seurat, Signac), der zu weiteren Entwicklungen drängte, die schließlich zum Expressionismus (Gauguin, van Gogh) und Kubismus (Picasso) führten. Der Impressionismus glaubte auf der Höhe seines Einflusses eine endgültige Offenbarung und Kunstanschauung gegeben zu haben. Aber er mußte schon nach 20 Jahren erleben, daß auch über ihn die Zeit hinwegschritt. Dennoch läßt sich auch von dem Impressionismus, ähnlich wie von dem konsequenten Naturalismus in der Literatur, sagen, daß er zwar die niedrigste, aber doch vergleichsweise die festeste Stufe der Kunstbehandlung ist, und daß nur derjenige, der Zeichnung und malerische Ausdrucksmittel durch schärfstes Naturstudium beherrschen gelernt hat, in der Stilkunst und der Fantasiekunst etwas erreichen wird. Einer der entschiedensten Naturalisten, Max Liebermann, der einst wie Zola gespottet: „Fantasie ist Notbehelf", sagte als er alterte: „Je naturalistischer eine Malerei ist, desto fantasievoller muß sie sein." (Fantasie in einem besonderen Sinne genommen.) Aber auch umgekehrt läßt sich in einem besonderen Sinne und vielleicht mit größerem Rechte behaupten: Je fantasievoller eine Malerei ist, desto naturalistischer muß sie sein.

1887 begann auch bei uns die Bewegung gegen das Alte. Kritiker wie Hermann Helferich, Konrad Fiedler, Gurlitt, O. J. Bierbaum kämpften für die Freilichtmalerei. Erst war München, dann Berlin Mittelpunkt der neuen Kunst. Liebermann und Uhde gingen als Bahnbrecher voran. 1895 kam es in München zur Sezession, später auch in andern Städten. „Die ältern Maler hielten die neuen für

Burschen, die nichts rechtes gelernt hatten und die nun durch Unverschämtheit Aufsehen erregen wollten . . . Sie glaubten ganz ehrlich an eine Verschwörung gegen die Schönheit, angezettelt von unfähigen Künstlern und feilen Kunstschreibern. Der Gedankengang war dabei der, daß doch unmöglich das Häßliche schön sein könne . . . daß aber das Gebotene häßlich sei, darüber waren alle Untersuchungen von Übel, das sagte ihnen ihr malerisches Empfinden . . . Und doch, der Umschwung vollzog sich erstaunlich rasch . . . Schon mit Beginn der neunziger Jahre wurde es selbst auf den Berliner Kunstausstellungen auf den Bildern überall hell. Die Erkenntnis, daß mit dem durch alten Firnis und Nachdunkeln erzeugten Ton der Galeriebilder künstlerisch nicht weiter zu kommen sei, war die erste, die zum Durchbruch kam . . . Wer einen Blick hinter die Wände der Werkstätten tat, der konnte da manchen andern Ton vernehmen als den, von dem die Presse berichtete, die helle Verzweiflung derer, die mit der Zeit nicht fortkonnten, die wohl einsahen, daß der neuen Kunst die Zukunft gehörte." Die Kritiker der älteren Generation wie Pecht, Pietsch und Rosenberg kämpften von 1890 an vergeblich gegen den Realismus der Darstellung, gegen die Freilichtmalerei, gegen die Darstellung der Arbeiter und Bauern, gegen die moderne Auffassung Christi, gegen die rücksichtslose Entfesselung der Eigenart. Die Zeit ging über sie unerbittlich hinweg.

Leibl, Liebermann und Uhde waren die am meisten angefeindeten Künstler. Leibl malte hauptsächlich Bauern mit höchster Genauigkeit und Peinlichkeit, mit einer gewissen starren Ruhe. Bei den literarischen Naturalisten werden wir seinesgleichen finden. „Die Sache war es, die ihn packte und festhielt; da war nichts nebensächlich, kein Fältchen im Gesicht ohne Wert; der Grundsatz war einfach der: was sich in der Natur befindet, muß auch ins Bild hinein." Max Liebermann, dem der junge Hauptmann etwa bis zu den Webern gleicht, zeigt eine haarscharfe Erfassung der Wirklichkeit. Liebermann ist hart, fast beleidigend in seinem Realismus, herausfordernd in seiner Lust, das Gefällige zu vermeiden. Dabei besitzt er eine staunenswerte Technik in der Wiedergabe der Natur. Er hat eine Vorliebe für die Darstellung von Leuten der unteren sozialen Schichten: Waisenkinder, Netzeflickerinnen, Gänserupferinnen, Spittelmänner. Eine gewisse Prosa war ihm jedoch eigen, und gebannt blieb er stets an das, was er in Wirklichkeit gesehen. Fritz von Uhde suchte in dem, was er darstellte, die Seele. Bei ihm kam zu der lichten, hellen Malerei die religiös menschliche Empfindung. Eduard von Gebhardt hatte den neuen Christustypus geschaffen, indem er die bloß formale Schönheit, den milden und zarten, auf die Dauer aber langweiligen Ausdruck des frömmelnden Idealchristus beseitigte und den seelischen Inhalt vertieft hatte. Bei ihm war Christus als ein Deutscher unter Menschen des ausgehenden deutschen Mittelalters erschienen. Neben Eduard von Gebhardt hat Fritz von Uhde die Schablonenhaftigkeit und Leerheit des religiösen Bildes beseitigt. Uhde will den Christus von heute geben (Die heilige Nacht, Die Bergpredigt, Lasset die Kindlein zu mir kommen, Das Tischgebet, Das Abendmahl). Darin zeigt er die Mühseligen und Beladenen, die Proletarier, denen der Heiland als einer der ihrigen naht, mit ergreifender Schlichtheit. Wilhelm von Polenz hat mit Uhde manch Wesensverwandtes. Von diesen und anderen Künstlern (Skarbina, Slevogt, Leistikow) ist auch in die Dichtkunst viel malerischer Geist gedrungen. Holz und Schlaf

zeigen dies am deutlichsten. Man suchte die Nachtseiten des Lebens auf, wie Rembrandt es getan, um der eigentümlichen malerischen Farben willen. Die jungen Dramatiker belebten in ihren Regieangaben, gleich den Malern, die armselige Stube des Armenhauses in all ihrer Dürftigkeit mit ihren Farbensinfonien und „ließen den leise durch Spinnweben gebrochenen Sonnenstrahl zitternd das Haupt eines Greises umspielen."

Fast gleichzeitig gehen Maler und Dichter, als die Ergebnisse der neuen Kunstweise einigermaßen gesichert waren, von der peinlich genauen realistischen Nachbildung der Natur allmählich zu einer fantasievolleren Naturauffassung über, von der Darstellung der Außenwelt zur Darstellung der Innenwelt, vom objektiven zum subjektiven Impressionismus. Namentlich stark war der Einfluß Nietzsches mit seiner Verherrlichung des dionysischen Elements, des Tanzes, der Freude, der Farbe. Stefan George, Dehmel, Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann u. a. zeigen in der Dichtung diesen Wandel der Anschauung.

Arnold Böcklin (1827—1901) geht wie in der Literatur Th. Fontane durch drei Generationen mit unglaublicher Jugend- und Farbenfrische als ewig sich Erneuernder hindurch. Obschon er bereits in Florenz und Rom in seiner zweiten Schaffensperiode zu neuen, unerhörten, festlich glänzenden Werken vordrang (Das Gefilde der Seligen, Des Hirten Liebesklage, Im Spiel der Wellen, Die Toteninsel, Die Villa am Meer, Der Frühlingstag, Das Schweigen im Walde), gab er doch erst dieser Generation sein Eigenstes und Bestes. Böcklin schuf nicht unmittelbar vor der Natur, sondern aus der Fülle der in seinem Geist aufgesammelten Natureindrücke. Seine Bilder waren, wie Gurlitt es nennt, eine Art Gedicht und eine Art Gesicht; er malte aus seinen Naturerfahrungen heraus nicht die Gotteswelt, sondern die Welt Böcklins. In seinen Kraft und Leben strotzenden Bildern liegt eine überschäumende Lebenslust bei aller tiefen Sehnsucht nach griechischer Klarheit und Schönheit. Sein Humor zeigt die prachtvolle Gesundheit seiner Natur. Böcklin ähnelt als Lebenskünstler Goethe und hat es auch wie dieser zum vollen künstlerischen Ausleben seiner Persönlichkeit gebracht. Seine Kunst ist der stärkste Ausdruck jenes Kultus des Lebens, der die Zeit erfüllte und von der ich schon früher sprach. Böcklin setzt der Graumalerei der Liebermannschule die sonnige Pracht der Farbe gegenüber, dem Alltag und seiner Wirklichkeit die Wunderwelt des Märchens und der Fantasie. Die Bedeutung Böcklins als Maler ist aber nicht entfernt so groß wie die Bedeutung, die er als Gesamtkünstler für die Zeit gehabt hat. Stefan George, Stucken, Beer-Hofmann, Dauthendey, Vollmöller haben den Einfluß Böcklins erfahren. Die Renaissancedramen, die neuromantischen Werke mit ihrem Willen zur Fantasie hätten nie erblühen können ohne Nietzsche und ohne die leuchtende, unwirkliche Welt, die im Farbenschimmer Böcklins emporstieg.

Zu ihm gesellte sich, vielfach von Musik und Literatur berührt, der Meister des Gedankengehalts im modernen Kunstwerk: Max Klinger. Er war Radierer, Maler und Plastiker, ein strenger, durchgeistigter Künstler. In der unerbittlichen Wahrheitsliebe war er durch die Schriftsteller Flaubert und Zola, als Künstler durch Goya und Rops beeinflußt. Als Griffelkünstler beginnt er. Von 1878 bis 1882 entstehen sieben Radierungsfolgen, in denen er eine Philo-

sophie ohne Worte entwickelt, die Zeit und Ewigkeit berührt und an die Pforten der Hölle wie an die Tore des Himmels klopft. Die Radierungsfolgen (Ein Handschuh, Amor und Psyche, Ein Leben, Die Geschichte einer Liebe, Brahmsfantasie, Vom Tode I und II) zeigen ihn auf dem Wege zur Darstellung nicht bloß eines Geschauten, sondern auch eines Erdachten. Es sind Weltanschauungswerke, die das große Thema: Weib, Leben und Tod in einer seltsam eigenwilligen und tiefsinnigen Weise behandeln. Daneben finden sich Blätter, die den gedanklichen und gefühlsmäßigen Ausdruck der Musik in einer bisher noch unbekannten Stärke wiedergeben. Die Evokation in der Brahmsfantasie, Integer vitae, An die Schönheit, Der Herrscher, Prometheus u. v. a. sind unvergängliche Beispiele dafür, wie Einzelschicksal und Menschenschicksal im Bildwerk durch die Macht der Idee verknüpft werden können. Ums Jahr 1882 setzte bei Klinger die malerische Tätigkeit ein. Es entstehen: Das Urteil des Paris, Pieta, Die Quelle, Die blaue Stunde, Die Kreuzigung, Christus im Olymp (Dehmels Gedicht Jesus und Psyche nachgebildet). Von 1888—92 lebt Klinger in Rom in der Gesellschaft von Stauffer-Bern und entwickelt sich weiter zum Maler. Später ging der Künstler zur Plastik über. Beweggrund war wohl der Wunsch, den Beethoven, der ihm vor Augen schwebte, auszuführen. Salome, Kassandra, Diana, Amphitrite, Drama, Beethoven sind Klingers hervorragendste plastische Werke. Als eins der letzten großen Gemälde entstand das Wandbild in der Leipziger Universität; als letztes Griffelwerk das Zelt, eine Folge von Radierungen philosophisch erzählenden Inhalts, in seiner Anlage mit Spittelers Olympischem Frühling verwandt. Die graphischen, plastischen und malerischen Werke Klingers sind in der Selbständigkeit und Mannigfaltigkeit ihrer Auffassung, im Vorherrschen des reflektierenden Verstandes die bildnerischen Parallelwerke zu den dichterischen Werken Hauptmanns und teilweise auch Dehmels.

Einen kühnen Anlauf zur graphischen Darstellung sozialen Lebens nahm Käte Kollwitz; K l i m t mahnt in seinen erdentrückten Bildern an Machs philosophische Lehre vom Fließen der Erscheinungen und an Lyriker wie Dauthendey und Mombert; Hans T h o m a, die Worpsweder, die Dachauer, die Scholle, die Elbier mahnen an die Dichter der Heimatkunst. Von der Malerei drang zur Plastik und Baukunst und endlich zur Kunst im Handwerk der neue Stil, der Einfachheit, Kraft und Leichtigkeit mit höchster Zweckmäßigkeit verbinden will.

Die führenden Dichter Europas am Ende des 19. Jahrhunderts

Zola Ibsen Dostojewski Tolstoi Strindberg

Für die Zeitgenossen galten diese Dichter in gewisser Beziehung fast als ähnliche Erscheinungen. Sie wurden als Vertreter einer einheitlichen Geistesrichtung und Dichtung angesehen. Uns erscheinen sie anders. Wir sehen die weltweite Verschiedenheit dieser Naturen. Für uns liegt ein gähnender Abgrund zwischen Zola und Ibsen, zwischen Tolstoi und Dostojewski. Was diese so grundverschiedenen Dichter ihren Zeitgenossen ähnlich erscheinen ließ, war in der Persönlichkeit der großen Anreger objektiv nur wenig begründet, sondern es lag in

der gemeinsamen Kampfrichtung, die ganz ungewollt die Säkularmenschen der Zeit mit den jungen deutschen Dichtern gegen die bei uns herrschenden Kunstanschauungen und Kunstwerte vereinte.

Nicht nachdrücklich genug kann man die deutsche Abstammung der literarischen Umwälzung von 1880—1890 betonen. Sie war geboren aus tieferlebter eigener Not. Sie war die Sprengung einer unerträglichen Fessel, sie war keine Literatenerfindung, keine Nachäffung der fremdländischen Dichtung. Sie war die notwendige Auswirkung der sozialen und politischen Erscheinungen. Sie war die Frucht der wissenschaftlichen und geistigen Zustände der Zeit. In Philosophie und Naturwissenschaft haben sich, wie wir sahen, schon vor der Entstehung der literarischen Bewegung die Gedanken entwickelt, die im Naturalismus ihren künstlerischen Ausdruck fanden; in der bildenden Kunst haben sich ganz die gleichen Erscheinungen gezeigt. Das alles ist ein einziges, großes, zusammenhängendes, organisches Gewebe; das alles zeigt, daß unsere Dichtung auf eigenem Boden steht. Über das Wachsen und Werden, das Drängen und Aufwärtstreiben der Bewegung verstehen wir nur, wenn wir die Dichter kennen, die um 1890 in Europa die Geister in einem Kampf ohnegleichen entbrennen ließen.

Emile Zola

Nicht als erster hat Zola die Gesetze des modernen wirklichkeitstreuen, auf naturwissenschaftlicher Grundlage ruhenden Kunstwerks entdeckt, er hat vielmehr in Frankreich wichtige Vorläufer gehabt.

Der erste war Beyle (Stendhal), der eine tiefgründige Zergliederung der seelischen Vorgänge forderte. Nach ihm war Balzac gekommen (geb. 1799, gest. 1850). Er ist, auf das Stoffliche betrachtet, der Schilderer der vornehmen französischen Gesellschaft vom ersten Kaiserreich bis zum Bürgerkönigtum. Das häusliche, politische, militärische und künstlerische Leben dieser Zeit sollte sich in einer gewaltigen Romanfolge aufrollen, und zwar sollte jedes Einzelgebiet in Gestalten verkörpert werden, die Balzac alsdann zu fast übermenschlicher Größe emporsteigerte: Geiz, Ausschweifung, Selbstquälerei, Hysterie usw. 1836 faßte Balzac den Plan zu diesem Romanzyklus, dem er den Titel gab Comédie humaine (1842—47). Seine bedeutendsten Romane sind: Peau de chagrin (1831), Femme de trente ans (1833), Eugénie Grandet (1834) und Père Goriot (1835). Das Charakteristische an Balzacs Kunst sind die sorgfältigen analytischen Studien, das Aufsuchen des scheinbar Unbedeutenden und Alltäglichen, die Darstellung des Zuständlichen in einer bisher nie gekannten Ausführlichkeit und Genauigkeit. Bei Balzac finden wir auch zuerst die Schilderung der Macht des Geldes, an der die Dichter bisher als an etwas Unpoetischem und Trivialem scheu vorübergegangen waren. Vor allem bewies Balzac im Großen wie im Kleinsten ein unbedingtes Wahrheitsbedürfnis. Er ist der Gründer der wissenschaftlichen Methode der Lebensschilderung im Roman, die jeden Zufall und jede Unwahrscheinlichkeit ausschließen will und ohne jedes Dogma, ohne jede Voreingenommenheit an die Darstellung des Lebens herantritt. Balzacs Fruchtbarkeit war ungeheuer. Über 100 Bände hat er geschrieben. Weitschweifigkeit, Mangel an Komposition und Neigung zur Reflexion sind allerdings Mängel seiner Romane. Ihn neben Shakespeares Schöpfergeist zu stellen, ist ganz verfehlt. In Deutschland wurde Balzac nur wenig bekannt. Eine Übersetzung seiner Werke gab Hugo von Hofmannsthal heraus.

Die Linie der Entwicklung führt Flaubert weiter (1821—1880). Er ist im Gegensatz zu dem Vielschreiber Balzac ein Wenigschreiber; zu jedem seiner Romane brauchte er annähernd sieben Jahre. Jede Kleinigkeit der Darstellung ist bei Flaubert das Ergebnis langer Vorbereitungen; das Sammeln der „Dokumente", das Studium von Zeitungsbänden,

Büchern, Briefen, Bildern, Landschaften und Menschen soll die zwingende Genauigkeit und Echtheit in der Wiedergabe der äußeren Erscheinungswelt erreichen. In Balzacs Romanen gab es noch Kolossalgestalten; bei Flaubert erscheinen nur Alltagsmenschen, die mit dem Auge des Physiologen gesehen sind. Das zeigen vor allem die stilistisch aufs feinste ausgearbeiteten Romane: Madame Bovary 1856 (Geschichte der Frau eines einfältigen Dorfarztes, die Liebhaber findet, sie mit heißester Leidenschaft liebt, sich selbst und ihren Mann zugrunde richtet und sich endlich auf furchtbare Weise vergiftet) und Education sentimentale 1869 (Entwicklung eines jungen Mannes in Paris von anfänglicher idealistischer Hoffnungsseligkeit bis zu wunschlosem Skeptizismus). Etwas aus der Linie, weil romantischen Inhalts, fällt Salammbô 1862, ein geschichtlicher Roman aus der Zeit Karthagos nach dem ersten punischen Krieg: farbenglühend, doch etwas monoton und selbstredend ohne die Kontrolle der Wirklichkeit. Das entwicklungsgeschichtlich bedeutendste Werk Flauberts bleibt fraglos Madame Bovary, einmal, weil sie die Reihe der naturalistischen Ehebruchsromane eröffnet, und dann durch die Ausschließlichkeit, mit der hier zum ersten Male in der Weltliteratur nur Durchschnittsmenschen unter völliger persönlicher Zurückhaltung des Erzählers exakt und unerbittlich dargestellt werden.

Im systematischen Zusammenhang und in theoretische Form brachte die bisher gefundenen Forderungen H i p p o l y t e T a i n e. Taine lehrte, daß die literarischen Werke notwendige Produkte allgemeiner Ursachen seien: der Rasse, der Umgebung und der Zeit. Taine verlangte, daß sich der Roman expérimental ausschließlich auf zuverlässige menschliche Dokumente aufbauen solle. Taines Hauptwerke sind: Geschichte der englischen Literatur 1864 und Ursprung des modernen Frankreichs 1875 bis 1894. Taine ist ganz und gar Determinist. Er erblickt in einem Dichtwerk ein Problem der geistigen Mechanik: Die Dichtung ist die Resultante, die durch die Größe und die Richtung der Einzelkräfte bestimmt wird, die sie hervorbringen. Die wissenschaftliche Methode von Taine war die, daß er aus zahllosen kleinen, gutgewählten Tatsachen, die er sorgfältig aufzeichnete, das Bild vergangener Zeiten hervorgehen ließ. Die Nutzanwendung lag nahe, die Tainesche Methode, das Prinzip des „Notizbuchs", von der Historie auf den Roman zu übertragen.

In der Tat sprachen die beiden Brüder G o n c o u r t (Edmond und Jules) das Programm des Naturalismus 1865 folgendermaßen aus: „Der Roman, der die große leidenschaftliche Form der literarischen Studie und der sozialogischen Untersuchung annehmen soll, wird durch Analyse und durch exakte Erforschung der Tatsachen zur moralischen Geschichte der Zeitgenossen und nimmt dadurch die Arbeiten und Pflichten der Wissenschaft auf sich." In demselben Sinn hatte ein englischer Naturforscher, Herbert Spencer, das stolze Wort gesprochen: „Die höchste Kunst jeder Art beruht auf Wissenschaft; ohne Wissenschaft kann es weder vollkommenes Kunstschaffen geben noch volles Kunstverständnis." Die beiden Brüder Goncourt, namentlich der jüngere, Jules (gest. 1870), waren feinfühlige, nervös vibrierende Künstlermenschen, die begierig waren, die letzten und feinsten Sinneseindrücke, die Gehör, Gesicht, Geschmack, Geruch und Gefühl berühren, in Worten einzufangen und so das Nervenerlebnis mit fiebernder Lebendigkeit wiederzugeben. Sie haben dadurch, gleich Manet, Monet und Pissarro, den Kreis des Darstellungsmöglichen ungemein erweitert. Die Sucht, Neues zu bringen (apporter du neuf) hat sich oft ins Virtuosenhafte, zur Schilderung der Krankheitsprozesse geführt, weil der in Leiden bebende Nerv ihnen mehr als der gesunde von der Seele des Menschen zu verraten schien. Als Romanschriftsteller bewegten sie sich in der Richtung Flauberts. Sie gaben, für die Literatur eine Kühnheit, in Germinie Lacerteux (1865) die Geschichte eines Dienstmädchens, das allmählich verkommt, mit viel künstlerischer Sachlichkeit. La clinique de l'amour: so nannten die Brüder Goncourt selbst das Werk. Hier erscheint das niedere Volk als Hauptgegenstand der realistischen Kunst.

Z o l a (1840—1902) war eigentlich nur der Ausbreiter der bisherigen Kunstlehre. Er fußte auf dem, was seine Vorgänger in Theorie und Praxis geschaffen hatten. Die Schrift über den Experimentalroman erschien erst 1880. Das Programm, das ihm zugrunde lag, war aber schon Ende der 60er Jahre im Geiste Zolas fertig. Der Dichter soll nach Zola zuerst Beobachter sein; er

hat wissenschaftlich d. h. leidenschaftslos und kühl zu verfahren und den Menschen und seine Umgebung gründlich zu studieren. Zola faßte das Einzelwesen im Taineschen Sinne als ein Produkt von Rasse, Umgebung und Zeit auf, fügte aber, von Darwin angeregt, als viertes Moment den Einfluß der Vererbung hinzu. Wie jedes Naturwesen ist der Mensch unfrei. Zwei große Naturgesetze bestimmen sein Dasein und seinen Charakter: das Gesetz der Erblichkeit und das Gesetz der Abhängigkeit von der Umwelt. Auf beide Gesetze muß im Roman alles zurückgeführt werden. Der Dichter muß sich bei der Wichtigkeit der Umwelt (Milieu) vor allem zum geistigen Herrn des Lebenskreises machen, in dem sich seine Personen bewegen. Dabei fällt jeder Unterschied zwischen schönen und häßlichen Erscheinungen des Lebens weg. Alles in der Welt hat das gleiche Recht auf künstlerische Schilderung; genaueste Wiedergabe der Wirklichkeit ist erstes Ziel des Naturalismus. „Mag der Gegenstand auch armselig sein, er muß eine solche Wahrheit haben, daß das Werk ein Wunder an Exaktheit ist." Sorgfältige Notizen und Vorarbeiten, denen er ängstlich den Anstrich der Wissenschaftlichkeit zu geben versuchte, gingen der Niederschrift seiner Werke voran. Vor allem, was Wissenschaft hieß, hegte Zola eine fast abergläubige Ehrfurcht. Wenn er, oft einseitig und allzu sehr unter dem Gesichtspunkt der unmittelbaren Verwertung hin, einen Lebenskreis durchstudiert hatte, war er fest davon überzeugt, „die" Wahrheit zu besitzen, die er nun „wie frisches Brot" auszuteilen bestrebt war.

Zolas Theorie des Experimentalromans

Das Sammeln von Dokumenten ist das erste Stadium beim Schaffen; das Experimentieren ist das zweite. Der Gedankengang bei der Vornahme des Experiments ist folgender: Die chemischen Stoffe vereinigen sich im Reagenzglas, in der Retorte, in der Porzellanschale; die Stoffe des Dichters vereinigen sich in der Fantasie. Ein bestimmtes Ereignis A, das für das Milieu charakteristisch ist, trifft einen Menschen M mit bestimmten erblichen Anlagen in einer bestimmten Umwelt und in einer bestimmten Entwicklungszeit. Die Wirkung dieses Ereignisses wird (meint Zola), wenn richtig gefragt, wenn logisch und völlig leidenschaftslos geantwortet wird, durchaus eindeutig sein: es wird nach Naturgesetz wie bei einem physiologischen Experiment nur e i n e Wirkung des Ereignisses A möglich sein. So wird experimentell fortgeschritten; die Hauptgestalt M, die das Ereignis A in bestimmter Weise bewegt hat, wird in der Folge auf andere Menschen, die selbstverständlich ihrerseits ebenso durch erbliche Anlagen und Umwelt bestimmt sind, wirken, diese wieder auf ihn, aufeinander usw. So entsteht von selber durch Frage und Antwort auf experimentellem Wege eine Kette von Wirkungen, bei der jedes Kettenglied fest mit dem andern zusammenhängt; es ergibt sich ein Zyklus von Experimenten, die zu einem bestimmten Ziele führen. Ist dieses erreicht, dann ist auch der P l a n des Romans gewonnen. Er ist fest, klar und unzerreißbar, er ist naturwissenschaftlich korrekt; er hat alles Übernatürliche, aber auch alles Unbestimmte und Zufällige ausgeschlossen; er ist wissenschaftliche Arbeit in künstlerischer Form. Daß Zola hier irrt, daß ein Fantasieexperiment überhaupt ein Unding ist, daß man von Experimentieren nicht sprechen kann, wenn die Persönlichkeit und der Wille des angeblichen Experimentators die Dinge lenken und der Wille eines anderen Experimentators bei sonst gleichen Voraussetzungen sofort ein anderes experimentelles Ergebnis zeitigen muß, liegt auf der Hand.

Im Grunde hat sich Zola schon selbst widerlegt. Er braucht, um das Entstehen des Kunstwerks zu erklären, das Beispiel von einem Fenster, das der ganzen Schöpfung gegenüber offensteht. In den Fensterrahmen ist ein Transparent eingefügt, durch das alle optischen Gegenstände mehr oder weniger verändert sichtbar werden. Wäre das Fenster ganz frei, so würden die draußen befindlichen Gegenstände genau der Wirklichkeit entsprechend

erscheinen. Das Fenster ist aber nicht frei, die Bilder müssen durch ein Mittel hindurchgleiten, und dieses Mittel muß sie notgedrungen verändern. Der klassische Fenstereinsatz gleicht einer schönen Scheibe von reinstem Milchglas; die Bilder erscheinen in schlichtem schwarzen Umriß, die Linien streben alle nach der geraden Linie oder nach der krummen oder verbreitern sich wellenförmig, die Farben verschwinden oder verlieren an Energie. Das romantische Transparent gleicht einem stark brechenden Glas, das vor allem die Farben verstärkt; die Konturen verwandeln sich, die Bewegung wird unruhig, breite Licht- und Schattenflächen ergießen sich durch das Bild, das aufgeregt und leidenschaftlich wird. Das realistische Transparent ist ein einfaches, ganz dünnes und klares Fensterglas, das die relativ treueste Wiedergabe der Wirklichkeit gestattet. Aber die realistische durchlässige Scheibe mag noch so klar, noch so dünn, noch so sehr „Fensterscheibe" sein, sie hat doch ihre besondere Eigenschaft, sie färbt und bricht die Bilder so gut wie andere Scheiben. Sie gleicht vielleicht einem Glas, auf dem eine feine, graue Staubschicht liegt, durch die der Realist die Welt betrachtet. So ergibt sich Zolas Definition des Kunstwerks: „Das Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament." Wechselt der Dichter, so wechselt die Glasscheibe"; wechselt die durchsichtige Glasscheibe, so wechselt der Eindruck des Bildes. Ist es aber so — und es spricht sehr viel dafür, daß es so ist — dann ist es auch unmöglich zu glauben, daß ein Kunstwerk eine wissenschaftlich genaue Wiedergabe der Natur sein kann. Es ist unmöglich zu glauben, daß der Experimentalroman, dessen Subjektivität schon gekennzeichnet ist, mit der wissenschaftlichen Arbeit des Physiologen gleichbedeutend sei. Es ist eine der größten Dummheiten, ja, es ist geradezu eine deutsche Spießigkeit, wenn eine Schar junger Theoretiker in Deutschland um 1890 die Aufgabe des sogenannten konsequenten Naturalismus noch enger zog als Zola und lehrte, daß ein Kunstwerk erst dann vollkommen sei, wenn die Persönlichkeit des Dichters absolut ausgeschieden sei.

Merkwürdig ist, daß Zola, der der Lehre nach ein so exakter naturwissenschaftlicher Beobachter war und der vom Poeten forderte, daß er ein anteilloser Schilderer von Vorgängen und Personen sei, im Grunde seines Wesens doch ein Romantiker von reinstem Wasser war. Seine Einbildungskraft veränderte, vergrößerte und symbolisierte unausgesetzt die wirklichen Vorgänge und Dinge. Zola hatte nicht die Gabe, Einzelcharaktere scharf zu zeichnen; seine Stärke liegt durchaus in der Darstellung der Massen, wie sie bei einem Streik, einem Aufruhr und ähnlichen gewaltigen sozialen Ereignissen in Bewegung kommen. Die sechs wichtigsten kritischen Schriften Zolas sind: Mes haines 1866 und 1879, Le roman expérimental 1880, Les romanciers naturalistes, Le naturalisme au théâtre, Nos auteurs dramatiques und Documents littéraires (sämtlich 1881).

In einer großen Romanfolge von zwanzig Bänden, den Rougon-Macquart, der Geschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreich, hat Zola seine Kunstanschauungen zu verwirklichen gestrebt. Zu der Familie der Rougon-Macquart gehören etwa zwanzig Personen, die auf den ersten Anblick wesentlich voneinander verschieden erscheinen, die aber durch die Gesetze der Erblichkeit innerlich miteinander verkettet sind. Das Blut einer Wahnsinnigen in der Familie läßt im Leben fast aller ihrer Nachkommen einen Bruch entstehen. Die Familie besteht aus Vertretern der mannigfachsten Gesellschaftsschichten; wir sehen die einzelnen steigen und sinken; wir werden in die verschiedensten Lebenskreise geführt, doch überall sucht Zola den Faden zu zeigen, der notwendig von einem Menschen zum andern führt. Die wichtigsten Rougon-Macquart-Romane sind: La fortune des Rougon 1871 (Das bürgerliche Leben in der Provinz), La conquête de Plassans 1874 (Die geistliche Welt), l'Assommoir 1877 (Pariser Arbeiter), Nana 1880 (Pariser Lebewelt), Germinal 1884 (Das großartige Epos des

Elends der Bergarbeiter), l'Oeuvre (Künstlerroman, dessen Lehre lautet: aus dem Pessimismus des Lebens gibt es nur eine Erlösung, die Arbeit), La Terre 1878 (Bauern), La Bête Humaine 1890 (Eisenbahnwesen), l'Argent 1891 (Börsenwelt), La Débâcle 1892 (Der Zusammenbruch Frankreichs im Krieg 1870) und als fantastisches Schlußglied der ganzen Reihe Docteur Pascal 1893 (das Heil der Welt wird einst im Laboratorium der Chemiker und Ärzte durch langsame Entwicklung Wirklichkeit werden).

Etwa seit 1880 wurde Zola durch M. G. Conrad in Deutschland richtig gewürdigt. l'Assommoir, namentlich aber Germinal 1884 und l'Oeuvre haben Zolas Ruhm als Dichter begründet. Er wurde bis 1892 stürmisch gepriesen. Die Spätwerke Zolas (Trois Villes, Quatre Evangiles) zeigten sinkende Kraft. Man ward Zolas bald überdrüssig, warf ihm seine Utopien, seinen schwerfälligen „gemörtelten" Stil, seine „Abtritt- und Spitalwörter" vor und strebte dahin, den ehedem so hochgepriesenen Naturalismus zu überwinden. Der Abfall von Huysmans, Maupassant und drei anderen Schriftstellern nach 1887 war in Frankreich der Beginn der antinaturalistischen Bewegung.

Der Naturalismus in Frankreich

Der französische Naturalismus auf dem Theater hat nur kurze Zeit gedauert und nur wenig Vertreter gehabt. Der wichtigste ist Zola mit dem Drama Thérèse Raquin 1873; sein Roman L'Assommoir wurde 1881 dramatisiert. Neben Zola ist Henri Becque (1837—99) der wichtigste. Von ihm: Les Corbeaux 1882 und La Parisienne 1885. Von den Goncourt wurden verschiedene Romane naturalistischen Inhalts dramatisiert, so Henriette Maréchal, erschienen 1865, La fille Elisa 1877 und Germinie Lacerteux 1889. Der französische Naturalismus auf dem Theater dauert nur vom Ende der 70er bis zum Ausgang der 80er Jahre. Um 1890 werden in Frankreich noch naturalistische Stücke aufgeführt, aber zumeist ohne Erfolg. Herrschend wird dann das Sittendrama mit Einflüssen von Ibsen, mit stark psychologischer Färbung, eine Art des neuen Ibsenstückes, nur mit größerer Wahrheit der Schilderung des Lebens (Hervieu, Brieux, Curel).

Der Hauptträger des Naturalismus auf dem französischen Theater war der Pariser Schauspieler Antoine auf dem Théâtre libre. Von 1885—92 wurden nach Berichten von Jules Lemaitre dort gespielt: 1885 von Daudet eine Dramatisierung von Sapho, 1887 von Tolstoi: Macht der Finsternis, 1888 von Goncourt: Germinie Lacerteux, von Dostojewski: Schuld und Sühne, von Ibsen: die Frau vom Meer, von Henri Becque: La Parisienne, 1889 von Ibsen: die Gespenster, von Henri Céard: Les Résignés, 1890 von Aurelien Scholl: l'Amant de sa femme. 1892 erscheint wieder Thérèse Raquin, wird aber als „passé de mode" erklärt. Im Jahr 1893 gelangen die Weber von Hauptmann auf französische Bühnen, daneben tauchen aber auch Stücke von Maeterlinck auf, ebenso das Versdrama und das Verslustspiel. Der Naturalismus ist damit auf der französischen Bühne tot.

Von Zola und dem Naturalismus sagen sich unter den Romanschriftstellern die Nachfolgenden los:

Maupassant 1850 bis 1893 drängte in seinen Romanen Une vie 1883, Bel Ami 1885, Fort comme la mort 1889 zur streng objektiven Wiedergabe des Lebens. Er war ein schärferer Beobachter als Zola. Er stand dem Leben völlig ohne Illusionen gegenüber, bewahrte stets dieselbe Kühle, prägte stets den schärfsten und knappsten Ausdruck, ohne Vorurteile, wie ein Mann, den keine Rücksicht auf die Moral bindet; er sah vom Leben nur das Sinnfällige, verfügte über den Ausdruck packender Sinnlichkeit, mehr ein starkes als ein feines Talent. Ein Meister der kleinen Geschichte, ein Meister der Lebensschilderung auf engem Gebiet, ein Vorbild und Erzieher zum klaren straffen rein sachlichen Darstellungsstil

Immer bewundert man an Maupassant die sichere, man könnte sagen, die sportliche Kraft, die sich stets in der Gewalt hat, die Geschmeidigkeit, die mühelose Anwendung aller künstlerischen Ausdrucksmittel. Erst im 30. Lebensjahr gab er seine Stellung als Beamter auf, um nur Schriftsteller zu sein. Flaubert war auf ihn von größtem Einfluß. Mit der kleinen Erzählung Boule de suif (Fettkugel) in den Abenden von Médan begann sein Ruhm. Das Schaffen von Maupassant war kurz. Allzu rasch zersetzten Überanstrengung, schwere Betäubungs- und Rauschmittel seine Kraft. In vollem literarischen Schaffen wurde Maupassant von einer Geisteskrankheit ergriffen, die ihn nach einigen Jahren des Leidens hinwegraffte. Die Erzählung Le Horla 1887 und La vie errante (Reiseschilderungen) 1890 zeigten bereits die krankhafte Spannung seines Inneren. Ompteda übertrug seine Werke ins Deutsche. Maupassant war von Einfluß auch auf Liliencron, Covote, Schnitzler u. a.

Bourget, geboren 1852, ist der Vertreter des psychologischen und analytischen Romans. Von ihm lernten einzelne Dichter dieser Generation die weitausholende, vom Geist der modernen Naturwissenschaft erfüllte, peinlich genaue Schilderung der Seelenzustände. (Cruel Enigme 1885, André Cornélis 1887, Mensonges 1888, Le Disciple 1889). Gleichzeitig ist Bourget Vertreter des Dilettantisme in Frankreich, einer glänzenden aber kühlen skeptischen Richtung, die von Ernest Renan, Anatole France und Maurice Barrès ausging und sich gegen Zolas Naturalismus kehrte. Barrès und Bourget waren von Einfluß auf Bahr.

Henrik Ibsen

War der Kampf um Zola zwar heftig, aber nicht allzu langwierig, und erlosch er schließlich, weil mit Zolas sinkender Kraft, mit der brutalen Gleichförmigkeit seiner Werke auch die Notwendigkeit des künstlerischen Kampfes gegen ihn wegfiel, so hielt Henrik Ibsen (1828—1906) die Geister bis zu seinem Tode, ja, noch darüber hinaus in Atem. Mit ihm ward man weder geistig noch künstlerisch so leicht fertig. Er wirkte größer, reiner, geistiger als Zola; er stand dem germanischen Empfinden näher; er bot vor allem im Drama neuen Inhalt und neue Formen. So wuchs Henrik Ibsen aus Anfängen, die gar nicht so überwältigend waren, allmählich zu einer Größe empor, die befreiend und schöpferisch wirkte.

Das klingt aus den jubelnden Stimmen der Jugend wieder. 1878 schrieb Schlenther in Berlin nach der Aufführung der Stützen der Gesellschaft, die wir heute gar nicht mehr so wirklichkeitstreu finden: „So muß neunzig Jahre früher Schillers Kabale und Liebe auf die nicht mehr ganz unreife Jugend gewirkt haben. Bis dahin war uns Ibsen ein bloßer Name gewesen. Ich darf für viele meiner Altersgenossen das Bekenntnis ablegen, daß unter dem Einfluß dieser modernen Wirklichkeitsdichtung zur entscheidenden Lebenszeit in uns diejenige Geschmackslinie entstand, die fürs Leben entschieden hat. Im Zeitalter der genialsten Realpolitik herangebildet, trat uns hier die kräftigste Realpoesie entgegen. Es war eine Lust zu leben, solange Schiller und Goethe schufen; es war eine Lust zu leben, solange die Romantik blühte — nun war es wieder eine Lust zu leben, denn mit uns lebte ein Dichter, der den Inhalt unserer Zeit in eigene Hände nahm."

Die romantischen Werke Ibsens

In den Bergener Jahren 1851 bis 1857 und auch in den Jahren in Kristiania 1851 bis 1863 ist Ibsen durchaus Norweger. Ibsen steht anfangs auf dem Boden

der Bestrebungen von Wergeland und Welhaven, die eine norwegische Nationalliteratur gründen wollten. Um 1850 traten die Königssagas, die Isländersagas und die Heldensagas, stabreimende Lieder aus der nationalen Vergangenheit Norwegens hervor. Die romantische Nationaldichtung, die daran anknüpft, ist rückwärts gewandt, eine Verherrlichung der norwegischen Berg- und Bauernwelt. Ibsen wächst über die nationale, heut verblichene Norweg-Romantik in die Weite europäischer Ideen empor. Das oberste Gesetz, das Ibsen in der romantischen Zeit leitet, ist das Gesetz der Persönlichkeit. Sei, was Du willst, aber sei ein Wesen, das sein eigenes Gesetz und seinen eigenen Wert in sich trägt. Das Sein ist gleich, nur sei das, was Du bist, wirklich und ganz, mit aller Kraft Deiner Seele. „Nicht darauf kommt es an, dies und jenes zu wollen, sondern darauf, nur zu wollen, was man unbedingt wollen muß, weil man ist, wer man ist und nicht anders kann. Alles andere führt nur in die Lüge hinein." Von hier aus erschließt sich in mancherlei Wandlungen die Seele des Menschen und Dichters Ibsen.

Das Erstlingswerk Catilina, das Drama des großen Empörers, entstand unter den Nachwirkungen der Revolution von 1848/49. Ibsen veröffentlichte es 1850 unter dem Decknamen Brynjalf Bjarme. In trotziger Vereinzelung steht es wie ein Malstein am Anfang seines Schaffens. 1854 erscheint eine norwegische Tragödie, Frau Inger auf Oestrot. 1855 folgt das Fest auf Solhaug, ein norwegisch romantisches Gedicht in Balladenform. Den ersten großen Wurf tat Ibsen in der Nordischen Heerfahrt 1858. Ibsen dramatisierte darin den Sigurdstoff nach der Edda, fast zu gleicher Zeit, als Friedrich Hebbel in Wien sein Nibelungendrama nach dem mittelhochdeutschen Epos schuf. Der tragische Kern mit Sigurd, Dagny (Kriemhild) und Hjördis (Brunhild) ist der gleiche. Nur geht Ibsens Umgestaltung weiter; er wählt Prosa; Namen und Gestalten der Edda vertauscht er; kompliziert die Handlung mit spannenden Momenten; trägt in die Sage modernes Fühlen hinein. Sigurd endet von Hjördis' Hand; von der Sehne, die sie selbst aus ihren blonden Haaren geflochten, schnellt sie, die Heidin, den tödlichen Pfeil auf den Geliebten, den ihr das Schicksal versagt hat, und will ihm in den Heldentod folgen, um mit ihm in Walhall ewig vereint zu sein. Doch der Sterbende verrät Hjördis, daß er Christ geworden; ihr Traum von Walhall zerrinnt und verzweifelt stürzt sie sich ins Meer. Dies Werk ist die Höhe der romantisch norwegischen Kunstrichtung Ibsens. Die Kronprätendenten 1863, ebenfalls in Prosa, mit einem Stoff aus der Geschichte des 13. Jahrhunderts, sind eine Tragödie des Zweifels. Der Grundgedanke zeigt Ibsens innerstes Wesen: Erkenne deinen Weg, kämpfe nicht gegen den souveränen höchsten Willen. Zweifelst du aber, so sei in deinem Zweifel so stark wie der Gläubige in seinem Glauben und zweifle nicht an deinem eigenen Zweifel. Auf das moderne Gebiet wagte sich Ibsen zuerst in der Komödie der Liebe 1862. Sie ist in Versen geschrieben, ist rein ästhetisch, nicht sozial kritisch gerichtet, zeigt aber deutlich eine Absage an die Philisterwelt: Verlobung und Ehe erhalten nicht, sondern töten die Liebe, zumal tut dies die kleinbürgerliche Ehe, die jegliches höheres Streben vernichtet.

Die philosophischen Heldendramen Ibsens

Es sind: Brand 1866, Peer Gynt 1867, Kaiser und Galiläer 1873. Im Jahr 1864 ging Ibsen, mit einem Reisestipendium versehen, aus Norwegen weg. Bis 1868 lebte er in Italien, 1868 ging er nach Dresden, 1875 nach München. Mit dem Vergangenheitskultus Norwegens schließt er. Die Sagazeit ist abgetan. „Was tot ist, lügt man nicht wieder lebendig; was tot ist, muß ins Dunkel hinab." Fortan hat Ibsen Norwegens Vergangenheit nicht wieder wachgerufen; nur die Gegenwart nimmt ihn gefangen. Gedanklich wie stilistisch

ändert sich die Kunstbehandlung Ibsens; sie ist nicht mehr ästhetisch, sondern wesentlich ethisch, sie schiebt das satirische Element mehr in den Vordergrund, sie will reinigen und bessern, sie betrachtet als ihr künstlerisches Ideal ausgesprochene Heldendramen, Werke im Freskostil, die stark philosophischen Einschlag besitzen.

Brand war, was man auch an der Ausführung noch erkennen kann, zuerst als Epos geplant. 1864 und 1865 arbeitete Ibsen in Italien an dem epischen Brand. Schon in diesem ersten Entwurf ist Brand ein Priester, der eine freie Gemeinde des Geistes gründet und auf die Bergeshöhe hinausführt. Eines Tages trat Ibsen in Rom in die Peterskirche, und da ging ihm mit einem Mal eine andere Form auf für das, was er zu sagen hatte: Die Form des dramatischen Gedichts in gereimten Versen. Das Werk hat durch die dramatische Form nicht unbedingt gewonnen. Am Anfang und am Schluß des Dramas herrscht wohl das trotzige Pathos des unbedingten Idealismus; die satirischen Partien aber, gegen die Flachheit und Lauheit der Landsleute in Norwegen gerichtet, sind für den Nichtnorweger ein fremdartiger Bestandteil. Brand ist nicht notwendigerweise als Priester zu denken; ja, diese Eigenschaft hat vielleicht den eigentlichen Kern der Idee für viele verdunkelt. In jedem Beruf, nicht im Priesterstand allein, liegt die Möglichkeit für unbedingte individualistische Naturen mit Kierkegaards Forderung des Opfers: Alles oder nichts. Brand wirkte sehr stark auf den jungen Strindberg; der Begriff der Pflicht stand zugleich mit der Gefahr des Leidens vor ihm da.

Peer Gynt ist das erste Beispiel für die Eigenart in Ibsens Schaffen, das spätere Werk aus dem vorhergehenden erwachsen zu lassen und die Idee des einen im Gegenbild des anderen zu kritisieren. Ein Heldendrama ist zwar auch Peer Gynt, aber in allem ist der Held das Gegenstück von Brand: Peer, der unselbständige Fantasiemensch, der jeden Tag, ja, jede Stunde ein anderer ist, der durch Träume, Lügen, Genuß sich über den Ernst des Lebens hinwegtäuscht, kommt vor lauter Geschwätz, Geschäftigkeit, Träumerei und Kompromissen nicht dazu, er selber zu sein. In Ichsucht verscherzt er die Liebe zur stillen Solveig; er zieht im Mannesalter abenteuernd durch die Welt, gewinnt Geld und Macht und kehrt endlich im Alter heim, ein geplünderter, geschändeter Opportunist, der dem „großen Knopfgießer" verfallen müßte, der alles mißglückte Menschenvolk wieder umschmelzen soll. Vor diesem Schicksal bewahrt ihn Solveigs treue Liebe, die ihn in den ewigen, traumlosen Schlummer singt.

Kaiser und Galiläer, ursprünglich als Trilogie gedacht, ein philosophisches Doppeldrama aus zwei miteinander zusammenhängenden Teilen bestehend, Cäsars Abfall und Kaiser Julian, steht in seinem Gedankeninhalt zwischen Brand und Peer Gynt. Das Drama zeigt den geistigen Zusammenbruch Julians, der sich vom Christengott losreißt, aber an der Schwäche der eigenen Persönlichkeit scheitert. Das Werk ist minder ursprünglich als Brand und Peer Gynt, bedeutsam aber, weil es das erste Drama ist, wo Ibsen unter dem Einfluß des modernen Geisteslebens steht. Es sollte ursprünglich religiös gehalten sein, aber der Dichter kam zu ganz anderen Ergebnissen. „Alle Religion wird fallen", lautete jetzt Ibsens Überzeugung. Die Idee vom „Dritten Reich", das kommen soll, geht durch die Weltliteratur.

Ein weiteres Werk dieser Zeit, die realistische, in Prosa geschriebene Komödie Bund der Jugend 1869 war der erste Schritt von den philosophischen zu den modernen Gesellschaftsdramen. Brand und Peer Gynt, in Italien entstanden, waren ein Weinrausch, sagte Ibsen, der Bund der Jugend, in Dresden geschrieben, läßt an Bier und Knackwurst denken. Vier Jahre Pause treten nach Kaiser und Galiläer ein; dann beginnt eine neue Schaffenszeit.

Gesellschaftliche Dramen Ibsens

Zu ihnen zählen folgende fünf Werke: Die Stützen der Gesellschaft 1877, Ein Puppenheim 1879, Gespenster 1881, Ein Volksfeind 1882, Wildente 1884. Jetzt erst geht Ibsen auf einem näher liegenden engen Gebiet zu dem versteckten Großen über, um es hervorzuholen. In dieser Periode seines Schaffens

interessierte Ibsen das Verhältnis des Einzelnen zur sozialen Umgebung. In den Werken dieser und der folgenden Gruppe wandte sich Ibsen der Prosa zu. Charakteristisch sind seine Worte, die man eine Zeitlang wie eine Art Offenbarung ansah: „Die Versform hat der Schauspielkunst außerordentlich viel Schaden zugefügt. Ich selbst habe während der letzten sieben bis acht Jahre kaum einen einzigen Vers geschrieben, sondern die ungleich schwerere Kunst betrieben, in einfacher, wahrer Sprache der Wirklichkeit zu dichten. Die versifizierte Form wird schwerlich eine nennenswerte Anwendung in dem Drama der nächsten Zukunft finden; denn die dichterischen Bestrebungen der Zukunft würden sich nicht damit vertragen können. Sie wird deshalb untergehen. Die Kunstformen sterben aus, ebenso wie die ungeheueren Tierformen der Urzeit ausstarben, als ihre Zeit zu Ende war." Mit den Stützen der Gesellschaft 1878 beginnen bei Ibsen die durch und durch kritischen Werke, die eine geistige Revolutionierung der Gesellschaft erstreben. In fünf Werken, sorgsam und stilrein gearbeitet, technisch vom französischen Drama, dem Thesenstück beeinflußt, legt Ibsen, ein Wahrheitsfanatiker, den Sprengstoff an die geistigen Grundfesten der Gesellschaft seiner Zeit. Politisch hielt er sich fast völlig neutral. Erschütternd, daß er am Ende der Reihe zur Erkenntnis der Vergeblichkeit des Strebens nach Wahrheit kommt.

Stützen der Gesellschaft: Anklage gegen die Unwahrheit und Charakterlosigkeit unserer sozialen Verhältnisse. Konsul Bernick bekennt öffentlich ein Unrecht, das er vor Jahren begangen hat und ringt sich zur Wahrheit durch. „Der Geist der Wahrheit und der Geist der Freiheit, das sind die wahren Stützen der Gesellschaft." Das Stück machte Ibsen zuerst berühmt. Man faßte es 1878 als eine der stärksten Kriegserklärungen des Dichters gegen die bestehenden sozialen Zustände auf, ja, man spielte es als Klassenkampfdrama. Die Idee des Werks ist freilich grundstürzend: um der Gesellschaft willen, die unmoralisch ist, aber nach außen moralisch scheint, wird betrogen, verraten, verleumdet, ja, mit Menschenleben frevelhaft gespielt. Aber über die Höhe des allzu absichtsvollen Thesenstücks — 52 mal kommt das Wort Gesellschaft vor — gelangt das Werk nicht hinaus.

Ein Puppenheim: Aufwerfen des Eheproblems. Nora verläßt den äußerlich korrekten Gatten, als sie erkennt, daß das Zusammenleben mit ihm eine Lüge geworden ist. „Aufrichtigkeit und Offenheit des Herzens sind die Haupterfordernisse der Ehe, ohne diese ist sie häßlich und unmoralisch. Erst wenn das Wesen, mit dem ich im engsten Bunde lebe, mir auch geistig ebenso nahe ist wie körperlich, dann erst ist meine Ehe sittlich" (Kierkegaard). Das Werk war bahnbrechend für die moderne Behandlung der Ehefrage. Es steht geistig und technisch über den Stützen der Gesellschaft. Der eigentliche Ibsensche Stil beginnt sich zu bilden: die analytische Technik, die die wirkliche Handlung vor den Beginn des Stückes verlegt, das Drama unauffällig aus Enthüllungen der Vorgeschichte bestehen läßt, mit fünf bis sechs, höchstens acht Personen auskommt, die Einheit der Zeit streng beobachtet, keine Verwandlungen der Szene, keine Monologe, kein Beiseitesprechen kennt, den Dialog mit Anspielungen und geistigen Werten füllt, nicht eigentlich wirklichkeitsgetreu in der Sprache ist, sondern, je älter der Dichter wird, desto mehr zu einer sinfonischen Lyrik der Gesprächsform übergeht. Das Stück hat, da seine Forderungen durch die Frauenbewegung in weite Kreise getragen wurden, naturgemäß seine revolutionäre Durchschlagskraft heute zum Teil verloren.

Gespenster: Tragödie der Mutterliebe und der Mutterschuld. Das Stück zeigt die Folgen, die entstehen, wenn eine Frau und Mutter in der Ehelüge weiterlebt, bei Mann und Kind bleibt, also das tut, was nach der Meinung vieler Leute Nora hätte tun sollen. Das Stück erregte ungeheures Aufsehen im Norden, Ibsen wurde deshalb von Fanatikern und Unverständigen auch in Deutschland aufs bitterste angefeindet. Erst in den Gespenstern kommen die Gedanken der modernen

Naturwissenschaft bei Ibsen zum Durchbruch. Auch wenn wir über das Gesetz der Vererbung längst anders denken gelernt haben, als Ibsen es tat, so behält das Werk mit der starken düsteren Stimmungskraft, mit der ernsten Schönheit des Baues, mit der spannenden analytischen Enthüllung der Vorgeschichte doch seinen bleibenden Wert. Zu Nietzsches Gedankenwelt führt hier der verbindende Faden: Sinnlos ist jede Überspannung des Pflichtbegriffs; lebensgemäß und das Leben steigernd ist nur der entschiedene Wille zum Ich.

Ein Volksfeind: Tragödie des Wahrheitskämpfers, der erkennt, daß die kompakte Majorität gar nicht die Wahrheit will, sondern nur den eigenen Vorteil. Die Kritik Ibsens richtet sich hier gegen die angebliche Ewigkeit der Wahrheiten. „Eine normal gebaute Wahrheit lebt in der Regel 17, 18, höchstens 20 Jahre; selten länger. Aber solche bejahrte Wahrheiten sind immer schauerlich spindeldürr, und trotzdem macht sich erst dann die Mehrheit mit ihnen bekannt und empfiehlt sie der Gesellschaft als gesunde geistige Nahrung. Diese ganzen Majoritäts-Wahrheiten kann man mit Rauchfleisch vom vorigen Jahr vergleichen, sie sind so etwas wie ranzige, verdorbene, neugesalzene Schinken." Und ein wilder pessimistischer Radikalismus bricht hervor: Die ganze Gesellschaft, sagt Ibsen, steht wie das Bad, das Dr. Stockmann bekämpft, auf einem vergifteten Boden. Die ganzen Quellen des politischen und familiären Lebens der Zeit sind verseucht. Wie ein Donner rollt des Dichters Wort: „Es ist nichts daran gelegen, wenn eine lügenhafte Gesellschaft zugrunde geht. Vom Erdboden muß sie wegrasiert werden! Wie schädliche Tiere müssen sie ausgerottet werden, alle, die in der Lüge leben!"

Die Wildente: Kritik und Verneinung aller vorhergehenden Anschauungen, die im Publikum zu trivialen Wahrheiten herabgezogen worden waren: der unbedingten Wahrheit in der Ehe, der Selbstbestimmung des Weibes, der neuen Sittlichkeit, der Sehnsucht nach Sonne. Es ist ein Unrecht, sagt jetzt Ibsen, dem gewöhnlichen Menschen die Lebenslüge, durch die er existierte, zu nehmen; Recht auf das Ideal hat nur der Starke, der imstande ist, es durchzuführen und ihm nachzuleben, der Schwache hat das Recht nicht. Eine Wendung von erstaunlicher Kühnheit in dem Augenblick, da Ibsens Wahrheitsideen anfangen, sich durchzusetzen, Gerichtstag über seine Ideale zu halten! An entschiedenster Bewegungskraft der Ideen hat Ibsen hier die Höhe erreicht. Tief erschüttert hört man jetzt die Klage des Pessimisten, der in die Tiefe des Lebens geschaut hat: das Dasein ist nur möglich, wenn man eine Lebenslüge, eine Illusion, eine Selbsttäuschung hat. Das Symbol dieser Lebenslüge ist in diesem Werk die gefangene lahme Wildente auf dem Dachboden die für den armen Narren, den alten Leutnant Ekdal, die Illusion der großen, freien, wilden Natur hervorzaubert. Hier erscheint zum ersten Mal bei Ibsen das Symbol. Das ist das Neue in dem Drama von der Wildente. Das Symbol ist nicht der Schlüssel zu dem Werk, der das Verständnis erst erschließt, sondern das Symbol ist in der Dichtung bloß der Schnittpunkt, wo die auseinanderstrebenden Strahlen des Kunstwerks sich vereinigen und schneiden.

Individualistisch-symbolische Dramen Ibsens

1892 kehrt Ibsen wieder nach Norden zurück. Es erscheinen: Rosmersholm 1886, Die Frau vom Meere 1888, Hedda Gabler 1890, Baumeister Solneß 1892, Klein Eyolf 1894, John Gabriel Borkman 1896, Wenn wir Toten erwachen 1899. Das soziale Moment, das in den Dramen der vorhergehenden Zeit so mächtig hervorgetreten war, schwindet. Der Dichter vertieft sich mehr und mehr in das eigene Ich. Er sucht die Gründe für die Halbheiten und Widersprüche des modernen Menschen nicht mehr in äußeren, sondern in inneren Bedingungen; schließlich endet der Individualismus des Dichters im Reich der Mystik.

Rosmersholm: Problem der Erziehung von Adelsmenschen. Es zeigt sich, daß Rosmer selbst nicht die Kraft hat, frei und unbekümmert der einmal erkannten Wahrheit zu leben. In diesem Stück beginnt die Suggestion, d. h. die

Übertragung des Willens auf einen anderen eine Rolle zu spielen; die geheimen Unterströmungen im Dialog, die symbolischen Andeutungen nehmen zu. „Das Leben ohne Ideale zu leben, das ist das große Geheimnis des Handelns und Siegens." Das Stück knüpft mit der Idee, Adelsmenschen zu schaffen und mit ihnen das moderne Leben zu durchdringen, an den Schluß des Volksfeindes an. Doch ist Rosmer, der Zarte, innerlich Lautere, aber Willensschwache, Weltunerfahrene nicht der rechte Mann, Adelsmenschen der Zukunft zu bilden. — „Die Weltanschauung der Rosmer adelt, aber sie tötet." Eine dunkle verhaltene Leidenschaftlichkeit geht mit der Gestalt der Rebekka West durch das Werk. Es ist die einzige Liebestragödie unter den Schöpfungen Ibsens. Auch im Sprachlichen unterscheidet sich Rosmersholm von den vorhergehenden Werken; das Scharfe, Satirische fehlt fast ganz. Eine leise Musik umhüllt die Szenen.

Hedda Gabler: Die Tragödie des zum Schaffen jeglicher Art untüchtigen Weibes. Das Stück ist eine vernichtende Satire gegen das Frauengeschlecht der Entpflichteten, der Eheschеuen und Liebesleugnerinnen, die bei aller Spottlust und Kälte doch von Schönheit träumen, sich für frei gewordene Noras halten, aber niemals den Mut besitzen, unter eigener Verantwortung ihr eigenes Leben zu leben. Ein Werk, das aus der Linie der übrigen Stücke dieser Zeit herausgleitet. Die Paarung des Weibes, in dem der Teufel steckt, mit einem Philister: das ist der verwunderliche Inhalt dieses geistig den gesellschaftlichen Dramen des Dichters nahestehenden Stückes. Das Grundwesen des Werkes ist sarkastische Nüchternheit und kühle Eleganz.

Baumeister Solneß: Die Tragödie des Künstlers, der am Schluß seines Lebens einsieht, daß er nicht halten konnte, was er versprochen hat. Die Beichte eines Dichters. Ibsen selbst bekennt, er habe Forderungen aufgestellt, denen auch er nicht gewachsen war, und in schmerzvoller Selbsterkenntnis sieht er, daß die Jugend im Begriff ist, über ihn hinauszugehen. Das Bedürfnis des alternden Ibsen, wenn auch unter tausend geheimnisvollen Zeremonien und mit dem Blick des Magiers, sein Inneres zu enthüllen, Selbstbekenntnisse zu geben, klagende Beichten abzulegen, tritt im Baumeister Solneß stärker und stärker hervor.

Wenn wir Toten erwachen: Der düstre Epilog, den der Dichter all seinem Leben und Schaffen spricht. Der Bildhauer Rubek erkennt die Nichtigkeit alles künstlerischen Schaffens mitsamt des Ruhmes. Er beklagt, daß er in sich und in Irene, die er geliebt, das Liebesleben getötet hat. Die Klage über verlorenes Leben ist zu spät. Wenn die seelisch Toten erwachen und ihres Seelentodes inne werden, kann es nur geschehen, um gemeinsam in den wirklichen Tod zu gehen. Der Bildhauer Rubek sah in dem Mädchen, das ihn liebte und das für ihn bestimmt war, nur das Modell, stieß sie zurück und ließ sie von sich gehen. Die Klage Rubeks und seines Dichters, daß er das Leben nicht gelebt, sondern nur dargestellt habe, daß er zu sehr Künstler gewesen sei, bildet den schneidenden, seltsam ergreifenden Schluß. In einem Brief an Jonas Collin 1895 fällt Ibsen das Urteil über sich selbst: Seine ganze Schöpfung habe ihm nicht das Glücksgefühl gebracht, das eigentlich das Ganze erst wertvoll mache.

Alle Werke Ibsens hängen untereinander zusammen. Jedes Drama Ibsens entwickelt sich aus dem andern. Indem Ibsen einen Gedanken durchdenkt, stößt er auf einen Widerspruch und nun gestaltet er diesen zu einem neuen Werk. Nichts falscher also, als in einem einzelnen Stück Ibsens die Wahrheit zu erblicken. „Jedes Drama war ein naturnotwendiges Ergebnis meines Lebensweges an einem bestimmten Punkte." Jede Dichtung Ibsens ist eine Auflösung einer früher geschaffenen Dichtung. So kann Ibsen wohl von sich selber sagen:

Leben — heißt dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich;
Dichten — Gerichtstag halten
Über sein eigenes Ich.

„Spät bin ich dahinter gekommen, daß Dichten im wesentlichen Sehen ist, doch wohlgemerkt ein Sehen solcher Art, daß der Empfangende das Gesehene sich so aneignet, wie der Dichter es sieht. Ich habe das gestaltet, was sozusagen höher gestanden hat als mein tägliches Ich, und habe es darum so gestaltet, um es festzuhalten mir gegenüber und in mir selbst." Ibsen war ein unermüdlicher Wahrheitssucher, sein gesamtes Schaffen war ein Kampf gegen Lüge und Heuchelei. „Ich muß auslüften", dieses Wort bezeichnet auch Ibsens innerstes Wesen. Mit ihm wirkte er mächtig auf die heranwachsende Jugend. In philosophischer Beziehung wurzelte Ibsen im romantischen Pessimismus Schopenhauers. Sein Werk baute sich auch zu einem nicht geringen Teil auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen auf. Ihm war die Unfreiheit des Willens unumstößliches Gesetz. Wollen heißt wollen müssen. Auch in dieser Beziehung fand Ibsens Auffassung in Deutschland vorbereiteten Boden. Gleich so vielen andern großen Denkern, die auf diese Generation gewirkt haben, war auch Ibsen Individualist. Er ist in jeder Faser ein nordischer Dichter; doch beruht seine eigentümliche Größe darin, daß die Handlungen seiner Dramen zwar auf dem Boden der kleinen norwegischen Küstenstädte vor sich gehen, symbolisch aber die großen Kämpfe widerspiegeln, die die europäische Gesellschaft bewegten.

Ibsen hat auf Holz und Schlaf, auf Hauptmann bis zu den Einsamen Menschen, auf Bahr, Schnitzler, Halbe, Dreyer, Hirschfeld und zahlreiche andere gewirkt. Auch im Gefolge Ibsens zogen die Nachahmer gar bald in hellen Scharen einher. Wie einst auf den Schulen und Universitäten Epigonendramatiker in jambischen Versen Römertragödien und Hohenstaufendramen schrieben und den Stil Schillers nachahmten, so traten jetzt in der Gefolgschaft Zolas und Ibsens zahlreiche Epigonen auf. Sie taten dar, daß die genaue Schilderung der Umwelt ebenfalls Schablone werden konnte und daß die aufgedröselte Form des Romans, die vor 1884 befreiendes Prinzip sein mochte, später ebenfalls zur Manier führen mußte. Ebenso war es bei den Nachahmern Ibsens, die kein innerer Trieb zum Schaffen zwang, sondern die nur wiederholten, was trefflicher schon da war. Niemand sollte die neuen Epigonen höher bewerten als die alten, weil sie moderne Stoffe zu behandeln und in Prosa zu schreiben pflegen.

Dostojewski

Zola war vornehmlich in die sinnlich wahrnehmbare Welt eingedrungen; Ibsen hatte mehr in großen Symbolen das Leben zu ergreifen gesucht; es fehlte der dritte, der die Dichter lehrte, psychologisch getreu das Innere der Menschen auf Grund der neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse darzustellen, und das tat Dostojewski (1821—1881), der, obschon weniger bekannt als sein Landsmann Tolstoi, doch für die Entwicklung des Naturalismus von viel größerer Wichtigkeit gewesen ist als dieser. Mit dreiundzwanzig Jahren hat Dostojewski den Roman Arme Leute 1846 herausgegeben, mehr ein Vorausahnen als ein wirkliches Erfüllen seiner großen Aufgabe. Wegen eines geringen Vergehens wurde er von der Zarenregierung zum Tode verurteilt und im Dezember 1849 auf den Festungshof in St. Petersburg geführt und an den Pfahl gestellt. In diesem

Augenblick wurde ihm seine Begnadigung zu 4 Jahren Zwangsarbeit in Sibirien verkündet. Diese Zeit schilderte er in seinen Aufzeichnungen aus einem Toten Haus 1862. Tiefstes Verstehen selbsterlebten menschlichen Elends spricht aus diesem und anderen Werken Dostojewskis. Es folgten die Romane Raskolnikoff (Schuld und Sühne) 1866, Die Dämonen 1868 (eine Schilderung der unterirdischen Gärung in Rußland, die in der nihilistischen Bewegung hervorbrach), Der Idiot 1868 (die für die Zeit ganz beispiellose Charakteristik eines russischen Fürsten, der ein Idiot genannt wird, aber ein naiver, guter Mensch von weltüberwindender Demut ist), Die Brüder Karamasoff 1879 (ein breites Bild russischen Lebens in seinen Höhen und Tiefen). Dostojewski war lange in Westeuropa so gut wie unbekannt. Tolstois Weltruhm kam auch seinem literarischen Gegenfüßler Dostojewski zugute; 1884 wurden die Brüder Karamasoff bei uns bekannt. 1886 wurden das Tote Haus und Raskolnikoff von W. Henckell übersetzt. Später übertrug Moeller van den Bruck das gesamte Werk Dostojewskis. Die literarische Jugend Deutschlands stürzte sich mit Begeisterung auf seine Werke. Von seiner Größe kann es einen Begriff geben, daß ihn Nietzsche 1887 den einzigen nannte, von dem er psychologisch etwas gelernt habe.

Dostojewski hatte nur Eine geistige Leidenschaft: Seelen zu zergliedern. Alles, was jenseits des Psychologischen liegt, weist er ab. Darin unterscheidet er sich wesentlich von Zola, dem die Umwelt, also das Äußerliche, doch am meisten am Herzen liegt, nicht weniger von Ibsen, der das Psychologische nur als Baustein benutzt, um einen Gedanken klar herauszustellen. Stärker als die anderen Anreger Tolstoi, Ibsen und Zola hat Dostojewski noch den Zusammenhang mit der Natur, mit dem Elementaren. Zola und Ibsen sind, gegen diesen Dichter, in dem das Chaos glüht, bloße Kulturpoeten. Künstlerisch betrachtet, stehen Dostojewskis Werke allerdings unter denen Ibsens. Sie entbehren der geschlossenen Form; sie haben keinen rechten Anfang, sie haben keinen eigentlichen Schluß. Das Psychologische äußert sich naturgemäß am stärksten in Gesprächsform; daher sind die Werke dieses russischen Dichters voll von Dialogen. Dostojewski ist — was für einen Epiker ganz merkwürdig ist — dem Wesen nach mehr Dramatiker als Erzähler, und nur der Mangel an jeglichem theatralischen Aufbau, der Abscheu vor jeder gewollten stofflichen Spannung, die völlige Versenkung ins Seelische haben verhindert, daß Dostojewski einer der größten Theatraliker seiner Zeit wurde.

Das Schönheitsideal der älteren Generation hat vielleicht kein Dichter stärker verletzt und durchbrochen als Dostojewski. Er besaß eine „heilandmäßige" Liebe zu allem Leben in Mühsal und Elend. „Dostojewski wendete sich mit elementarer Kraft und mit einer düstern Leidenschaftlichkeit der Liebe den verworfensten und unglücklichsten Volksschichten zu: den Verbrechern, Irrsinnigen, Epileptikern und Selbstmördern, allen Erniedrigten und Gekränkten, bei denen sich — und das unterscheidet Dostojewski von den meisten seiner Nachfolger — unter den Qualen des irdischen Dahinsterbens die unsterbliche Schönheit der menschlichen Seele offenbart." Das Beispiel des großen russischen Dichters trieb die Jugend in Deutschland zu jenen D i c h t u n g e n d e s M i t l e i d s, die für die fünfte Generation charakteristisch sind. Denkart und Gefühl Dostojewskis

sind streng russisch. Er ist (wie Tolstoi) der Ansicht, daß sich am russischen Wesen die Welt Genesung holen müsse: Die Völker des Westens sind krank, die Oberschicht in Rußland ist krank, nur das russische Volk ist gesund. Vorstellungen des Urchristentums sind noch in Rußland lebendig. Die russische Literatur ist durchtränkt von dem Geiste des Mitleids: Der Verbrecher ist ein Unglücklicher, jeder Leidende ist ein Bruder. Was für ein Schuft ist der Mensch, heißt es bei Dostojewski, ein Schuft ist aber auch der, der ihn deshalb einen Schuft zu nennen wagt. Der „russische Christus" tritt mit Dostojewski in den Gesichtskreis der jungen Dichter in Deutschland. Mächtig hat die Idee des Mitleids vor allem auf Hauptmann gewirkt; andere Dichter fesselte mehr das Pathologische, das sich bei Dostojewski in weitem Umfang zeigt. Das charakteristischste Werk Dostojewskis ist der Roman Raskolnikoff (1866).

Der junge Student Raskolnikoff wird von der Zwangsidee verfolgt, eine alte schädliche Geldleiherin zu töten, um die menschliche Gesellschaft von ihr zu befreien. Er will beweisen, daß er keine „bebende Kreatur", sondern ein „Herrscher" ist; wir könnten mit den späteren Worten Nietzsches sagen, daß er jenseits von Gut und Böse ist. Er vollführt das Verbrechen, das mit eingehendster Psychologie geschildert wird; sein Schuldbewußtsein steigert sich bis zum Grauenhaften; er muß erkennen, daß er kein Prinzip, sondern nur eine alte Frau getötet hat. Und dies Gefühl zwingt ihn endlich zum freiwilligen Selbstgeständnis seiner Tat und zur aufrichtigen Reue.

Dostojewski wird, was die objektive Richtigkeit der psychologischen Schilderungen betrifft, von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen; die künstlerische Arbeit galt bei ihm in erster Linie der psychologischen Wahrheit, in zweiter Linie dem Aufbau und in letzter Linie der malerischen Ausgestaltung der Szene. Das Bild der Masse, das Zola nur mechanisch bewältigte, gab Dostojewski psychologisch. Die Kunst verbindet sich bei ihm mit einem sittlichen Gedanken. Die Selbstvervollkommnung des einzelnen soll den Anfang machen, daraus soll die gesellschaftliche und nationale und aus dieser die allgemein menschliche Vervollkommnung folgen; das Anarchistische, das z. B. in Raskolnikoff steckt, blieb ohne Einwirkung, auch der Gedanke der Buße beschäftigte die deutschen Dichter nicht weiter. Seine kulturgeschichtliche Bedeutung für Rußland ist aber ungeheuer und wir erkennen, wenn wir heute die Dämonen oder die Brüder Karamasoff lesen, stärker noch als bei Tolstoi die Ursprungskräfte des russischen Bolschewismus.

Leo Tolstoi

Wie Ibsen und Dostojewski durfte auch Tolstoi von sich sagen, daß ihm die Wahrheit über alles gehe. Die Heldin meiner Erzählungen, bekannte er selbst, die ich in aller Schönheit darzustellen strebe, die immer schön war, ist und sein wird, ist die Wahrheit. In demselben Jahr wie Ibsen geboren (1828 in Jasnaja Poljana), wurde Tolstoi fast gleichzeitig mit Ibsen ein Kulturträger von europäischer Bedeutung. Vier Perioden unterscheidet er selbst in seinem Leben. Die erste ist die unschuldige, poesieerfüllte Zeit der Kindheit; dann folgen zwanzig Jahre, in denen Tolstoi gleich Dostojewski von den Wogen wilden Welt- und Genußlebens ergriffen wurde, Jahre der Verderbtheit, des Ehrgeizes und der Begier;

hieran schließt sich eine Zeit von achtzehn Jahren, ernster Tätigkeit gewidmet, in der Tolstoi als Künstler und Gesellschaftskritiker seine dichterischen Werke schuf, und in der er mit steigendem Nachdruck den Gedanken vertrat, daß nur in der Rückkehr zur Einfachheit und Selbstverleugnung das Heil zu suchen sei; und endlich die Zeit von seiner geistlichen Erweckung an, in der der gestaltenschaffende Dichter dem Prediger, der Kritiker dem Asketen Platz macht, und in der Tolstoi in einem nur vom russischen Standpunkt aus begreiflichen Fanatismus Bildung, Kunst, Staat und menschliche Gesellschaft verdammt und in voller Entsagung das höchste Ziel des Lebens erblickt.

Große Romane: Krieg und Frieden 1865 (historischer Roman), Anna Karenina 1877 (Gesellschaftsroman), Auferstehung 1899 (Bekenntnisroman).

Novellen: Die Kosaken, Familienglück, Der Tod des Iwan Ilitsch 1887, Die Kreutzersonate 1890.

Kleine Erzählungen: Der Morgen eines Gutsbesitzers; Drei Tote; Wovon die Menschen leben; Gott sieht die Wahrheit, sagt sie aber nicht; Herr und Knecht; Wieviel Boden braucht der Mensch.

Bekenntnisschriften: Meine Beichte (Worin besteht mein Glaube?) 1884. Was sollen wir denn tun? 1886. Tagebücher, Denkwürdigkeiten, Briefe, Gespräche mit Tolstoi, herausgegeben von Raphael Löwenfeld.

Dramatische Dichtungen: Die Macht der Finsternis 1887. Die Früchte der Bildung (satirisches Lustspiel). Der lebende Leichnam 1901. Und das Licht scheint in der Finsternis 1902.

Die beiden ersten Erzählungen Tolstois, die in deutscher Sprache erschienen, waren Luzern und Familienglück. Im Jahr 1884 wurde Anna Karenina ins Deutsche übersetzt, 1886 Krieg und Frieden, gleichzeitig erschienen zwei andere Werke: Meine Beichte und Was sollen wir tun? Erst mit diesen Bekenntnisschriften wird Tolstoi „Mode" und der Dichter eine europäische Berühmtheit. Das Auftreten Tolstois fiel in die Jahre des heftigsten Kampfes zwischen alter und junger Generation. Die Jungen wandten sich begeistert dem russischen Asketen zu; die Alten fanden ihn zu roh, zu russisch. Bleibtreu, Arno Holz hoben ihn auf den Schild, Julius Hart wurde durch ihn als Denker bestimmt, 1888 entrollte der große dänische Literarhistoriker Georg Brandes das Bild seiner Persönlichkeit, 1890 gab die Freie Bühne in Berlin die Macht der Finsternis, das Vorbild von Hauptmanns Drama Vor Sonnenaufgang und neben Raskolnikoff das Erweckungswerk des deutschen Naturalismus.

Tolstoi vereint in sich den Moralisten mit dem Künstler. Nur in seinen ersten Werken ist er wirklich Künstler, der aus reiner Freude an der Darstellung schafft, dann drängt sich mehr und mehr ein volkserzieherisches und lehrhaftes Element in seine Dichtung ein. Seine volle Dichterkraft zeigt Tolstoi als Erzähler; in mächtig flutendem, langsamem, breitem Strome stellt er dar; seine Art ist eintönig aber eindringlich. Das große Fluten der Geschehnisse gibt dem Roman Krieg und Frieden die unvergleichliche Wucht. Stärker, aber viel unaufdringlicher als Zola ist Tolstoi vornehmlich der Schilderer der Masse; die sogenannten großen Männer in Politik und Religion, die Heiligen und die Geisteshelden erscheinen dem Russen nicht als die überragenden Träger des Einflusses:

alle Kraft, alle Erlösung in der Welt, sagt Tolstoi, stammt aus der Tiefe, von den Leuten aus dem Volk. Tolstoi verfügt von Natur, nicht durch Theorie, über die Kunstbehandlung des Naturalismus; sein Roman Anna Karenina ist als psychologische Entfaltung der Charaktere genial; Kreutzersonate und Auferstehung sind in der Durchdringung des Künstlerischen und Ethischen fast ohnegleichen in der Weltliteratur. Den Sturm grandioser Wahrhaftigkeit, den vollen Einklang von Kunst und Natur zeigt die Tragödie Macht der Finsternis, das außerordentlichste Werk der russischen Volks- und Heimatkunst.

In Tolstois Spätwerken erblicken wir einen erschütternden Kampf zwischen dem Künstler und dem Asketen. Der Künstler Tolstoi ist der stärkere und der ursprünglichere Teil seines Wesens, aber der Asket sucht ihn zu bändigen. Dennoch pulsiert in Tolstoi eine ungeheure poetische Erlebenskraft, eine unbezwingliche Künstlernatur, die er vergebens zu ersticken trachtet. Im Lebenden Leichnam erkennt man, wie ihm, der die Kunst theoretisch vernichten möchte, fast gegen seinen Willen ein Werk voll glühendsten und innigsten Lebens gelingt. In dem letzten Werk: Das Licht scheint in der Finsternis, enthüllt sich der tragische Widerspruch, der zwischen Tolstois asketischer Lehre und Tolstois privatem Leben bestand. Gorki, einer seiner Jünger, schreibt:

„Was mich immer am meisten an ihm empörte, war dieses hartnäckige despotische Streben, das Leben des Grafen Leo Nikolajewitsch Tolstoi in das heilige Leben unseres gesegneten Vaters Leo zu verwandeln. Er war in seinen eigenen Augen ein Heiliger, er hätte zu gern ein Märtyrer sein wollen. Und doch war er zu gleicher Zeit ein Aristokrat von kalter Höflichkeit und hochmütigem Stolz. Ein langer Bauernbart, grobe, aber ungewöhnliche Hände, einfache Kleidung, all diese äußerlichen, bequemen demokratischen Allüren täuschten viele, besonders Russen, die die Leute nach ihrer Kleidung beurteilen. Aber plötzlich erhob sich unter diesem Bauernbart, unter dieser gewöhnlichen zerknitterten Bluse der alte russische Baron, der große Aristokrat, die Herrennatur; dann wurden die Nasen der einfältigen Besucher, mochten es nun gebildete oder ungebildete sein, sofort blau von der unerträglichen Kälte, die von diesem Manne ausging."

Unfähig, den unlösbaren Zwiespalt in seinem Innern zu ertragen, floh Tolstoi, über 80jährig, aus seinem Haus. In seinem letzten Werk gestaltete er sein eignes Schicksal. Er starb 1910. Seine wichtigsten Werke sind in Umrissen:

Krieg und Frieden: ein großes Zeitgemälde Rußlands unter Kaiser Alexander dem Ersten, vom Jahr 1805 bis 1812, mit packenden Schilderungen des napoleonischen Feldzugs in Rußland und des Brandes von Moskau, ein gewaltiges Bild vom Kriege.

Anna Karenina: ein moderner Roman, die Geschichte einer wilden Liebesleidenschaft, die zur Verzweiflung und zur freiwilligen Selbstvernichtung führt.

Auferstehung: Schilderung der entsetzlichen Zustände im russischen Gefängniswesen, verbunden mit der Darstellung der Umkehr des skrupellosen Fürsten Nechljudow, der nach dem Beispiel Christi und seiner Jünger sich in einen entsagenden Büßer verwandelt und der tiefgefallenen Maslowa, dem Opfer seines Leichtsinns, nach Sibirien folgt.

Macht der Finsternis: ein furchtbares Bild der Unwissenheit und der bestialischen Sittenverwilderung des russischen Bauerntums. Der junge Bauer Nikita, von seinem Sündenelend fast irrsinnig, bekennt öffentlich die haarsträubenden Verbrechen, die er begangen, vor der stumpfsinnigen Hochzeitsgesellschaft und seinem frommen aber einfältigen Vater Akim, dem Grubenreiniger, den der Dichter zum Chorus des Stückes gemacht hat.

Früchte der Bildung: ein satirisches Lustspiel aus der modernen Gesellschaft, das Gegenstück zur Macht der Finsternis, das die vornehmen und blasierten Gesellschaftskreise zeigt, deren Sünden für Tolstoi ebenso schwer wiegen wie die Sittenverwilderung und Roheit der Ungebildeten.

Der lebende Leichnam: ein Seelengemälde, nur aus Andeutungen bestehend, die sich aber ganz einzigartig zusammenschließen. Idee: ein träumerischer, im landläufigen Sinne haltloser, dem Leben nicht gewachsener Mensch, in dem aber unter der Asche Funken göttlicher Liebe glimmen, die am Schluß in Flammen hervorbrechen, kann turmhoch über einem korrekten, tätigen Pflichtmenschen stehen.

Das Licht scheint in der Finsternis: eine Art Gerichtstag des Dichters über sein Leben und Streben; Tolstoi erscheint darin selbst, seine Frau, seine Familie; man sieht den Zwiespalt in ihm, man sieht seine Jünger, man sieht die verhängnisvollsten Folgen seiner Lehre. Das Werk ist nicht vollendet. Der Dichter kam aus dem Zwiespalt, den er schildern wollte, nicht heraus. Das Schicksal hat das Stück selbst zu Ende gedichtet.

Die Wirkung Tolstois als Dichter auf die Generation ist wohl groß, doch ist seine Wirkung als Persönlichkeit noch bedeutender. Aus Ibsen, Zola, namentlich aber aus Dostojewski war künstlerisch alles, was Tolstoi bietet, zu holen; aber eine religiöse Macht wie er hatte keiner der Genannten zu entfalten gewußt. Tolstoi ist eine tiefreligiöse Bekennernatur, der es eine heilige Sache um die Überzeugung ist. Mit Mut und Inbrunst trat er für das ein, was er für wahr hielt. Er fühlte sich berufen, nicht nur seinem Volk, sondern der ganzen leidenden Menschheit den Weg zur Wahrheit zu weisen. Dabei ist zu betonen, daß Tolstoi als Denker durchaus keinen Anspruch auf Eigentümlichkeit und Ursprünglichkeit besitzt. Der Inhalt seiner Lehre kann Westeuropa, kann Deutschland kaum noch angehen; erklärbar ist sie allein aus der Volksseele des Ostens. In der Lehre Tolstois, sagt ein russischer Philosoph, Nik. Grot, hört man das Echo der weiten, wenig bearbeiteten Steppen unseres Vaterlandes, der endlosen melancholischen Schwarzerde, der ruhigen und konzentrierten Einsamkeit des Dorfes.

Die Lehre Tolstois

Tolstoi ist als Denker Edelanarchist mit kommunistischer Grundlage. Durch und durch ist Tolstoi wie Dostojewski von dem Bild des „russischen Christus" erfüllt: Der einzige Sinn des Lebens ist, das Gottesreich auf Erden zu errichten, d. h. die egoistische, haßvolle, gewalttätige, verständnislose Lebensrichtung zu beseitigen. Tolstoi fordert die vollständige Unterdrückung der Ichsucht: Demut, Entsagung, geduldiges Ertragen des Übels. Er verwirft den Staat; es scheint ihm der höchste Grad von Despotismus zu sein, daß gewisse Menschen Gesetze verordnen und andere sie annehmen müssen; Regierungen erscheinen ihm als das größte und unnötigste Übel; ob ein einzelner Mensch über 99 herrscht oder ob 51 über 49, das bedeutet für ihn dieselbe Ungerechtigkeit. Folgerecht verwirft er Krieg und Revolution. „Bei keiner menschlichen Handlung tritt die Macht der Suggestion mit solcher Klarheit zutage wie beim Krieg. Millionen von Menschen vollbringen mit Ekstase und Stolz jenes Werk, welches sie für dumm, abscheulich, gefährlich, verheerend, qualvoll, verbrecherisch und unnütz halten, kennen und wiederholen alle Vernunftgründe dagegen und fahren fort, es zu tun!" Doch auch von der Revolution will der Mann des Friedens nichts wissen: „Nichtwiderstreben ist das einzige echte Widerstreben gegen das Übel." Er verwirft die Kirche und jede christliche Konfession: Gott als Belohner und Bestrafer ist ihm ein abscheulicher Gedanke; er verwirft das Steuerzahlen und das Privateigentum; mit dem amerikanischen Bodenreformer Henry George teilt er die Menschen ein in Arbeiter, Bettler und Diebe. Unter den Gattungen der Arbeit nimmt die Handarbeit die erste Stelle ein, Arbeit ist für Tolstoi nur dann Arbeit, wenn sie ohne Zweifel nützt, d. h. für das

Heil anderer notwendig ist. Geistige Arbeit und Fantasietätigkeit ist eine sehr problematische Ausnahmetätigkeit. Falsch ist die Wissenschaft; besonders sind die geschichtlichen und juridischen Wissenschaften schädlich, auch die Naturwissenschaft, „die in Deutschland bis zur Raserei gestiegen ist"; falsch ist der Entwicklungsgedanke, denn im Unendlichen gibt es keine Entwicklung, keine Entfaltung; falsch und trügerisch ist die Zivilisation, falsch ist auch die Kunst: Theater und Konzertsäle sind Stätten, die zerstört werden müßten; alle die Großen der Literatur und Kunst, Sophokles, Shakespeare, Michelangelo, Raffael, Beethoven, Goethe, Wagner, Böcklin, Klinger, alle sind sie Fälscher, Verführer, Unsinnige, lüsterne oder krankhafte Sensationserreger. Von allen deutschen Romanen hat Tolstoi nur den Büttnerbauer von Polenz als wertvoll erklärt. Wunschlos, bedürfnislos, ohne Rauschmittel, wie Alkohol und Tabak lebe der Mensch. Schädlich, gefährlich, endlich ist das Weib, das stärkste Genußmittel des Mannes, die Erhalterin und Gebärerin des Lebens. Das Erlöschen des Menschengeschlechtes wäre das höchste Glück.

Tolstoi stellt dem sittlichen Menschen eine einzige Aufgabe: die persönliche Selbstvervollkommnung. Auf diesem Standpunkte stehen auch Dostojewski, Ibsen und Nietzsche. Doch nun strahlen die Bestrebungen wieder auseinander. Bei Dostojewski sollte aus der persönlichen Vervollkommnung die nationale und daraus die menschliche Vervollkommnung erwachsen; bei Ibsen führen Adelsmenschen die gebundenen, dumpfen Instinktmenschen zu lichten Höhen; bei Nietzsche ist der Zweck der Weltentwicklung die Züchtung des Übermenschen. Tolstoi ist ein Vertreter des Individualismus in direkt entgegengesetzter Richtung: durch freiwillige oder aufgezwungene Enthaltsamkeit soll die Menschheit schließlich versiegen. Nietzsche und Tolstoi führen beide zur absoluten Vereinzelung, sind beide das Widerspiel des Sozialismus, aber sie stehen sich gegenüber wie Lebensbejaher und Lebensverneiner.

Maxim Gorki (geb. 1869), eigentlich Alexei Maximowitsch Pjechkoff (Gorki d. i. der Bittere), folgte Tolstois Spuren. Er war in wenigen Jahrzehnten alles mögliche gewesen: Schuster 1879, Zeichner, Heiligenbildmaler, Schiffskoch, Gärtner, Bäcker, Holzknecht, Lastträger, Chorist, Äpfelverkäufer, Weichensteller, Kopist, Landstreicher, Eisenbahnwerkstättenarbeiter und endlich Schriftsteller 1892. Gorki und Tolstoi ergänzen sich in gewissem Sinne. Tolstoi sieht das Elend sentimental an: er meint ehrlich, daß der Mühselige und Beladene immer gut, der Machthaber und Reiche fast immer ein Schurke ist. Gorki, der Proletarier, kennt die unteren Schichten aus wirklicher Erfahrung und schildert sie als roh, verschlagen und vertiert. Er steigt in die Tiefen der russischen Gesellschaft hinab und zieht Proletariergestalten und Barfüßer herauf. Am besten gelingen ihm Gestalten, in denen wenigstens der Funke höheren Menschentums glimmt. Gorki gewann seinen Ruhm 1903 mit den dramatischen Szenen Nachtasyl (eigentlich: Auf dem Grunde des Lebens). Gorki versprach mehr, als er gehalten hat. Keins der anderen Werke Gorkis (Die Kleinbürger, Drei Menschen) erreichte den Erfolg des Nachtasyls. Gorki hat sich über das Skizzenhafte, über die Motive des Barfüßers und des selbstherrlichen Vagabunden nicht wesentlich erhoben. Auch menschlich enttäuschte Gorki während der russischen Revolution durch sein Verhalten zu den Bolschewisten.

Neben Gorki gewann auch Anton Tschechoff (1869 bis 1904) Ruhm. Er schrieb das zartnaturalistische Drama Onkel Wanja, Die Möwe, den Kirschgarten u. a. Er gehörte zur Schule Gogols, wie Gorki zur Richtung Tolstoi und Dostojewskis.

Strindberg und die übrigen skandinavischen Dichter

Der Norden hatte um 1880 eine große Anzahl Dichter, die die neuen Gedanken, die die Zeit bewegten, mit leidenschaftlicher Kühnheit darstellten. Der Einfluß der Skandinaven auf uns setzte etwa im Jahr 1884 ein. In dem Geistes-

austausch der nordischen Länder, in dem Verpflanzen der neuen Ideen und der Einführung in das Verständnis der Werke des Nordens nahm der dänische Literarhistoriker Georg Brandes (Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts) die erste Stelle ein.

Björnstjerne Björnson (Norweger), geboren 1832, Realist wie Ibsen, aber ohne dessen Tiefe, war 1875 mit dem Fallissement der frühste Vorbote der neuskandinavischen Literatur auf unserer Bühne. Norwegische Bauerngeschichten: Synnöve Solbakken 1857, Arne 1858. Nordische Dramen: Zwischen den Schlachten 1858, die Sigurdtrilogie 1862. Moderne Dramen: Die Neuvermählten 1865: eine junge Frau, die die kindliche Liebe über die Gattenliebe stellt, reift zu einer tiefern Auffassung der Ehe heran. Ein Fallissement 1875: unser Leben muß auf Wahrheit gegründet sein; es kommt weniger auf das an, was wir in den Augen der Welt scheinen, als auf das, was wir durch Arbeit und Lebensmut geworden sind. Ein Handschuh 1883: Forderung der männlichen Keuschheit. Über unsre Kraft, erster Teil: die Tragödie der Wundergläubigkeit; das Wunder, das Ereignis wird, muß stets enttäuschen. „Im Wunder ist kein Segen." Der zweite Teil, die Tragödie der sozialistischen Gewalttat, ist künstlerisch nicht so gelungen wie der erste; die Psychologie des Anarchismus ist nicht so überzeugend wie die Psychologie des Wunderglaubens dargestellt. Es folgten von Dramen: Paul Lange und Tora Parsberg 1898 (ein politisches Trauerspiel, dessen Personen Björnson, der eifernde Politiker, aus eigener Erfahrung kannte), Laboremus 1901, Auf Storhove 1902 und Björnsons Schwanengesang: Wenn der junge Wein blüht 1909. An Romanen schrieb Björnson: Es flaggt über Stadt und Hafen 1884 (der Held überwindet ererbte Leidenschaftlichkeit und Neigung zur Gewalttat durch Lebensmut und Erziehung und durch den Einfluß einer Frau). Auf Gotteswegen 1889 (eine Entwicklungsgeschichte, Gegensatz zweier Jugendfreunde, eines Mediziners und eines Theologen), Mary 1906. Björnson, der noch die Trennung der politischen Union zwischen Schweden und Norwegen und die Errichtung eines eigenen norwegischen Königreichs erlebte, starb 1910.

Ibsen und Björnson sind die beiden größten Vertreter des Norwegertums in der Weltliteratur. Björnson steht als Künstler sicherlich unter Ibsen; so geschlossene Werke wie Nora, Gespenster, Rosmersholm und Hedda Gabler sind ihm nicht gelungen; aber gedanklich ist Björnson wiederholt der Anreger von Ibsen gewesen. Björnson war eine ungemein leichtflüssige, nach Aussprache drängende Natur. Wir haben von ihm über 30 000 Briefe; von Ibsen verschwindend wenige. Björnson hatte das Bedürfnis, sich zu ergießen, er war am Tage „fünfmal begeistert"; er war vor allem Volkserzieher, Redner, Politiker und Freiheitsmann. Als Charakter ist er sympathischer als Ibsen, als künstlerische und geistige Gesamterscheinung erreicht er dessen Bedeutung nicht.

August Strindberg (Schwede), 1849 bis 1912, brachte als neues großes Thema in die Literatur dieser Zeit das Thema vom Kampf der Geschlechter, in dem bei Strindberg der Mann als der höherstehende, liebende, zumeist aber leidende Teil erscheint, der das Opfer des Dämon-Weibes wird, doch ist Strindbergs Persönlichkeit viel zu bedeutend, als daß man sie auf das einzige Thema des Weiberhasses beschränken könnte. In seinen Werken enthüllte er mit beispielloser Aufrichtigkeit und Rücksichtslosigkeit sein eigenes Ich. All sein Schaffen ist eine einzige Lebensbeichte, ein einziger Gerichtstag über sich selbst und über seine Umgebung. Im Leben war Strindberg der unruhvolle, immer lodernde, moderne Faust, der weder in sich noch in anderen Genüge findet und der sich selbst verzehrt. Als Künstler ist er von erstaunlicher Vielseitigkeit: er ist Dramatiker, Epiker, Lyriker; er schreibt Gesellschaftsstücke, geschichtliche Dramen, Einakter, Kammerspiele, Traumspiele und symbolistische Dramen; er dichtet Romane, Novellen, Skizzen, er verfaßt autobiographische Lebensbücher, naturwissenschaftliche und dramaturgische Abhandlungen. An alles setzt er, auch

wenn das Einzelwerk nicht gelungen ist, sein ganzes Selbst, seine unbändige Seele; er ist bis an sein Lebensende erfüllt von einem rasenden Idealismus. „Wirst Du nie müde zu fragen?“ „Nein, nie, ich verlange nach Licht, siehst Du!“

Strindberg nannte sich selbst einen Naturalisten; er ist es nur in seiner ersten Zeit. Er hat eine unendlich größere Bedeutung: er steht wie der flammentragende Koloß von Rhodus, der in die Nacht hineinleuchtet, mit seinen Füßen auf zwei ganz verschiedenen Ufern: auf dem Ufer des Impressionismus hier, auf dem Ufer des Expressionismus dort. Darum gehört Strindberg nur mit dem frühen und eigentlich unbedeutenderen Teil seiner Lebensarbeit in die Geschichte dieser Generation. In Wahrheit ist Strindberg etwa seit 1900 ein vorschauender Dichter der ersten Generation des zwanzigsten Jahrhunderts; seine Trilogie Nach Damaskus 1900 ist der Ausgangspunkt der expressionistischen Bewegung.

In Deutschland lernte man den Naturalisten Strindberg erst etwa 1890 genauer kennen. Die Tragödie Der Vater war das erste Strindbergsche Stück, das auf einer deutschen Bühne gespielt wurde (Berliner Freie Bühne). Um 1890 war Ibsen gerade der große Modedichter für das literarische Berlin geworden. Von 1890 bis 1893 schien aber der jüngere Genius über den älteren, schienen Vater, Fräulein Julie und Gläubiger über Rosmersholm, Hedda Gabler und Baumeister Solneß zu siegen. In den folgenden Jahren trat Strindberg in Deutschland als Dramatiker stark zurück. Von 1894 bis 1904 war für Strindberg das Berliner Deutsche Theater, wo Brahm, der Ibsenschwärmer, die Zügel führte, verschlossen. Die zweite Renaissance Strindbergs beginnt 1905, und sie ist während des Weltkrieges in Deutschland oft bis zur Manie gestiegen. Er war während des Weltkriegs der am meisten gespielte Autor.

Als Dreiundzwanzigjähriger schrieb Strindberg 1872 das historische Drama Meister Olaf (Einführung der Reformation in Schweden; Gegensatz von Meister Olaf und König Gustav Wasa). Berühmt machte ihn erst der Bohèmeroman Das rote Zimmer 1879. Die bittere rücksichtslose Gesellschaftskritik wirkte ungeheuer auf die jungen schwedischen Geister. Das Vorbild Ibsens war unverkennbar. Mit diesem Buch beginnt die moderne Literatur in Schweden. Es folgte Strindbergs Roman: Die Leute von Hemsö. In den 80er Jahren zwang ihn seine zerrüttete Ehe, ins Ausland zu gehen. Die erste große Krise seines Lebens begann. Er ging nach Berlin, gerade als hier der Naturalismus und der Nietzschekultus auf der Höhe standen. Von dem Geist unerbittlicher Selbstdarstellung getrieben, veröffentlichte er die drei ersten Bände seiner Lebensbeichte: Der Sohn einer Magd 1886, Die Entwicklung meiner Seele 1886, Die Beichte eines Toren 1888, die zu den aufschlußreichsten Bekenntnisbüchern der Weltliteratur gehören. Mit ihnen befreite er sich von einem ungeheuren Druck und trat nun als Vierziger von 1887 bis 1892 mit der ersten großen Gruppe seiner Dramen hervor, die als naturalistisch zu bezeichnen sind und überwiegend dem Eheproblem gewidmet waren: Fräulein Julie 1888 (Das Verhältnis von Herrin und Diener, sinnbildlich für das Hinabsteigen und das Emporsteigen gesellschaftlicher Klassen), Der Vater 1887 (ein Rittmeister erliegt den Ränken von drei Weibern, die ihn wahnsinnig machen), Gläubiger (der Mann läßt sich von einem weib-

lichen Vampyr aussaugen). Alle drei Stücke waren der Rückschlag gegen die Frauenverherrlichung Ibsens und Björnsons. Es folgen: Kameraden, das heitere Gegenstück zum Vater, ein Bild aus der schwedischen Bohèmegesellschaft in Paris; Paria; Mit dem Feuer spielen. Das Hauptwerk dieser Jahre ist der psychologische Roman: Am offenen Meer 1888 (entstanden infolge der Bekanntschaft Strindbergs mit Nietzsches Werken), eine erschütternde Katastrophe des Genies, des Übermenschen, der nichts als Ichmensch ist.

Nun kommen ruhige Jahre, die zum Teil naturwissenschaftlichen Arbeiten gewidmet sind. Der Dichter schien nach dieser explosiven Schaffenstätigkeit erschöpft zu sein. Fast sieben Jahre zieht er sich von der Literatur zurück. Eine zweite Ehe bringt neue Wirren. Abermals geht Strindberg ins Ausland, und zwar nach Paris. Die zweite große Krise seines Lebens naht. Er gerät dem Wahnsinn gefährlich nahe. 1897 und 1898 schreibt er die neuen Lebensbekenntnisse: Inferno und die Legenden. Und abermals setzt nach der Beichte eine neue gewaltige Produktion ein. Was sich in 7 Jahren an bitteren Gedanken und Erinnerungen, an Sehnsucht und großen Bildern in ihm angesammelt hat, springt plötzlich mit ungeheurer Gewalt aus ihm hervor. In 5 Jahren entstehen — der Dichter ist bereits ein Fünfziger — nicht weniger als 18 Dramen (Umschwung durch Harriet Bosse, Strindbergs dritte Frau). Die Reihe beginnt mit Strindbergs Faust: Nach Damaskus, Teil I bis III (ein mystisch religiöses Bekenntnis- und Schlüsselstück, die Dichtung eines Fanatikers der Selbstenthüllung, dem alle bisherigen Bekenntnisse noch nicht genügen, ungeheuer wichtig, weil hier der Anfang vom Expressionismus gemacht wird und weil das Bühnenbild mehr und mehr entmaterialisiert wird). Es entstehen weiter Märchenspiele (Schwanenweiß, Kronenbraut und des Dichters liebstes Stück, das Traumspiel), mystisch symbolistische Stücke (Rausch, Totentanz I und II), religiöse Jahresfestspiele (Ostern, Advent, Mittsommer), geschichtliche Dramen, die nach Art der Shakespearischen Historien Stoffe meist aus der chemischen Geschichte behandeln (Folkungersage, Gustav Wasa, Erich XIV., Gustav Adolf, Kristina, Karl XII., Die Wittenbergische Nachtigall). Das tiefergreifende religiöse Bekennerbuch dieser Zeit ist das lebensgeschichtliche Werk Einsam 1903.

Das sechste Jahrzehnt des Dichters bringt den Roman Schwarze Fahnen 1907, worin sich Strindberg von den jungen Geistern lossagt, deren Führer er früher gewesen, die Blaubücher (alles Wissen des Menschen wird mit faustisch-mephistophelischem Ingrimm zerschlagen) und die Kammerspiele, darunter die Gespenstersonate 1907. Die letzten Werke Strindbergs sind in der künstlerischen Form, in der brutalen Zufallstechnik und der Abkehr von allem Psychologischen und Naturalistischen Vorbilder für die Werke Wedekinds gewesen.

*

Knut Hamsun (Norweger), geb. 1860, verlebte eine Jugend, wie sie von den Dichtern der Zeit nur Maxim Gorki erlebt hat: er wurde von einem Pfarrer im Norden Norwegens erzogen, kam zu einem Schuhmacher in die Lehre, begann gleichzeitig zu dichten, ward Hafenarbeiter, Steinklopfer, Hilfslehrer, Schlächter, Holzfäller, bildete sich in Kristiania weiter, ward Heizer auf einem Ozeandampfer, Straßenbahnschaffner, arbeitete in Texas, lebte drei Jahre auf einer einsamen Fischbank in Neufundland, war zwischendurch zwei Jahre in Kristiania, wo 1890 sein erster Roman Hunger erschien. Nach Björnsons Tod 1910 galt er

als der Führer des geistigen Lebens in Norwegen, war aber bei all seinen genialen Anlagen in seinem Vaterland nur wenig populär; merkwürdigerweise schätzte man Hamsun in Rußland viel höher als in Norwegen. Hamsun ist ein Gegner Ibsens und seines Nachfolgers im Norden Gunnar Heiberg, aber ein Bewunderer Björnsons. In Deutschland machte ihn in den 90er Jahren sein naturalistischer Roman Hunger bekannt (eine psychologische Selbstbeobachtung des hungernden Geistesmenschen). Spätere Romane: Mysterien (ein resignierender Künstler wird in einer Kleinstadt in eine hoffnungslose Liebe und in freiwilligen Tod getrieben), Redakteur Lynge, Pan, Victoria, Ein Wandersmann. Naturalistisches Drama mit symbolistischem Einschlag: Spiel des Lebens 1896. Hervorragend schön sind seine Naturschilderungen. Von Hamsun ist Johannes V. Jensen beeinflußt.

Von Einfluß auf unser Schrifttum waren noch Jonas Lie (Die Tochter des Kommandeurs 1886), Alexander Kielland (Garmann und Worse), Jens Peter Jacobsen (Niels Lyhne) und Arne Garborg. Namentlich Garborgs Romane waren von Wichtigkeit wegen der scharf durchgeführten psychologischen Schilderungen. In seinen und in Hans Jägers Schriften (Kristiania-Bohème) fanden unsere jungen Schriftsteller die Verherrlichung der freien Liebe und trugen rasch und unbedenklich, aber nicht ohne große Mißverständnisse, ähnliche Gedanken in unsere Literatur. Romane von Arne Garborg: Mannsleute 1886: ein düsterer, mit Zynismen erfüllter Roman über das Kunstzigeunertum. Bei Mama 1891: Geschichte eines jungen Mädchens, das zu einer Vernunftheirat gezwungen wird. Müde Seelen 1890: Geschichte eines verbitterten und vereinsamten Menschen, der auf alle seine Ideale verzichtet hat. Frieden 1893: Seelenschilderung eines religiösen Charakters, der schließlich an Gott verzweifelt. Sein geschichtlich wichtigstes Werk sind die Bauernstudenten, sein gedankentiefstes Der verlorene Vater.

Die literarische Bewegung in Deutschland

Die Entwicklung zum Naturalismus

Jede Generation leidet unter der vorhergehenden.

Nach 1870 hatten viele einen Aufschwung der deutschen Literatur erhofft. Vergebens. Die Sieger von Sedan waren mehr als vorher der Franzosennachahmung zumal auf der Bühne verfallen. Salon- und Sittendrama, Pariser Konversationsstücke, deutsches Gesellschaftsstück nach französischem Schnitt täuschten mit gleißendem Leben. Paul Lindau und Blumenthal waren die Führer dieser Richtung. Daneben herrschte eine rückwärts gewandte, oberflächliche Halbdichtung.

Was der Jugend, die in der Schulzeit von den Klassikern übersättigt war und die nach etwas Lebendigem und Neuem verlangte, von den Dichtern um 1880 dargeboten wurde, war teils Nachhall, teils glatte Formenkunst, teils rednerische Reflexion, teils feuilletonistische Oberflächlichkeit. Auch die Besseren unter den Poeten der siebziger Jahre wirtschafteten mit Werten, die für die junge Generation vermöge ihrer ganz anderen Entwicklung außer Kurs gesetzt waren; auch diese Besseren bedienten sich einer Technik, die überlebt war und eine Illusion nicht mehr weckte. Eins vor allem bereitete der älteren Dichtung den langsamen, doch sicheren Tod: das Ausgehen und Versickern der Ideen.

„Es ist, als wären die furchtbarsten sozialen Fragen für die deutschen Dichter gar nicht vorhanden", schrieb Karl Bleibtreu, „und doch ist unsere Zeit eine wilderregte, gefahrdrohende. Es liegt wie ein Schatten über dem ganzen neuen Reich, trotz des kurzen blendenden Sonnenscheins. Das ist nicht Spleen, nicht das Ennui der französischen Romantiker, sondern ein mürrischer Mißmut lastet wie ein farbloser Nebelschleier über allem Weben und Streben . . . Es ist daher die erste und wichtigste Aufgabe der Poesie, sich der großen Zeitfragen zu be-

mächtigen. Zugleich gilt es, das alte Thema der Liebe nun in modernem Sinn, losgelöst von den Satzungen herkömmlicher Moral zu beleuchten." Und M. G. Conrad schrieb: „Wir hatten nach Siebzig keinen einzigen Namen im Roman, in der Novelle, im Epos und im Theaterstück, der europäisch in Betracht kam. Der deutsche Literaturruhm hörte an der neuen deutschen Reichsgrenze auf . . . Nirgends ein Problem, das universell interessierte, nirgends eine Persönlichkeit, die durch Originalität der Welt- und Kunstanschauung und durch neue Feinheiten der Technik imponierte . . . Unsere gelesensten und bewundertsten deutschen Belletristen waren gute Hausgrößen, aber der weiten Welt wußten sie nichts zu sagen. Unsere Dahn, Heyse, Freytag, Spielhagen kamen neben Turgenjeff und Dostojewski und Tolstoi, neben Björnson und Ibsen nicht in Betracht."

So wob sich ganz im Stillen, unter einer leichten, weithin verbreiteten, in Modefarben glänzenden Hülle, die ältere Generation ihr eigenes Verhängnis. Sie hatte von dem Versagen ihrer künstlerisch produktiven Kraft keine Ahnung. Sie war die siegreiche Generation des großen Krieges; sie hatte die wirtschaftlichen Erfolge geschaffen. Sie hatte die Kunst, die sie befriedigte. Sie hatte die Kritik, die dies bestätigte. Sie saß im Doppelgefühl von Patriotismus und Bildung behaglich im Stuhl der Macht und hatte nur das eine Bestreben, abzuwehren, was eine Änderung des künstlerischen Zustandes hätte herbeiführen müssen.

Aber das unaufhaltsam fortschreitende Leben tat der Generation nicht den Gefallen stille zu stehen. Nach 1881 begann das große Sterben unter den älteren Dichtern: Kinkel, Geibel, Scheffel, Storm, Lindner, Hamerling, Anzengruber, Bauernfeld, Keller, Redwitz. Und während sich so die Reihen der Älteren zusehends lichteten, waren die Vorboten des Neuen schon an der Arbeit.

1878 erschien von Friedr. Theodor Vischer, selbst einem der Älteren, der in entwicklungsgeschichtlicher Beziehung sehr merkwürdige Roman: Auch Einer. Durch die Verbindung von Idealismus und Realismus — von hochgesteigertem Innenleben und Schnupfen — und durch den ganz anderen Wortschatz, der bei dieser Darstellung verwendet wurde, trat hier in die Poesie etwas Neues ein. Es war jedoch unendlich bedeutender, daß Anzengruber in der Vorrede zum zweiten Bändchen der Dorfgänge im Jahr 1879 mit voller Klarheit den Unterschied von romantischer und realistischer Kunstbehandlung durchschaute und daß er keinen Zweifel darüber ließ, welcher von beiden die Zukunft der Literatur gehöre.

Doch das erste schmetternde Signal der Zeit war 1878 die Aufführung der Stützen der Gesellschaft in Berlin. Bei Ibsen haben wir ihrer schon gedacht. Ibsen, jubelte damals ein Junger, Ibsen hat uns Deutschen in einer Zeit der charakterlosesten Literaturversumpfung geholfen, deutscher zu werden, innerlicher in unserer Kunst, redlicher in unserm Ernst. Und ein anderer schrieb: Ibsen war die Wahrheit für unser heranwachsendes Geschlecht. Wir verstanden ihn damals wohl kaum ganz, aber er war die Lust zur Redlichkeit, zur Treue und zum Ernst.

Aber die Aufführung der Stützen der Gesellschaft 1878 war nur ein Weckruf. Die tiefe, aufwühlende Wirkung des Dramatikers Ibsen stellte sich erst 1880 ein, als Nora zum ersten Mal gegeben wurde (mit der späteren Conrad-Ramlo, zuerst in München, dann im übrigen Deutschland). Im gleichen Jahr folgte die Entdeckung Zolas, des Großmeisters des Naturalismus, für die junge Generation durch Michael Georg Conrad, erst in Zeitungsartikeln der Frank-

furter Zeitung, dann in den Parisiana und anderen Schriften Conrads. Mit Begeisterung und Rücksichtslosigkeit ward hier Zola, der damals in Deutschland noch absolut als Schmutz- und Unzuchtdichter galt, als Dichtergenius einer neuen Zeit, als Bringer neuer Probleme, als Erzieher zur Wahrheit und Erweiterer des ästhetischen Gesichtskreises gefeiert. Die Entdeckung für die europäische Welt vollzog sich fast gleichzeitig durch die Schrift des dänischen Literarhistorikers Georg Brandes (Moderne Geister). 1882 erschien Th. Fontane mit L'Adultera auf der Bildfläche des neuen Realismus. Fontane war in den 50er Jahren als Balladendichter nur als Mitläufer in der Literatur dahingeschritten, charaktervoll, aber nicht sonderlich eigenartig. Die Fron der Arbeit hatte ihn dichterisch fast in den Hintergrund treten lassen. Vorsichtig hatte er sich 1878 mit geschichtlichen Romanen an die erzählende Prosakunst herangewagt. Mit L'Adultera 1882 gab er, wie Bartels sagt, die erste ausgesprochen moderne Gesellschaftsdarstellung, die sowohl das Milieu (die Umwelt) wie die Psychologie der Menschen mit absoluter Sicherheit herausbringt, und damit das erste Werk von künstlerischer Prägung der neuen Bewegung überhaupt. Nur in der Ehrlichkeit, doch nicht in künstlerischer Vollendung kam ihm Max Kretzer mit seinen Arbeiterromanen gleich. Er schrieb 1883 Die Verkommenen, den ersten sozialen Roman der Generation, worin das soziale Mitleid eine große Rolle spielt. Schon 1882 war der junge Karl Bleibtreu mit Dies irae, zunächst ohne Namensnennung hervorgetreten. In demselben Jahr erscheint das Bekenntnisbuch der jungen Generation: Die Kritischen Waffengänge der Brüder Hart.

Die Waffengänge sind das erste vorbereitende Kampfbuch der Jugend. In zwangloser Folge erscheinen von 1882—84 die Hefte, die eine Abrechnung mit der älteren Generation bringen. Die Kritik der Harts ist naturgemäß zunächst zerstörend. Es werden die Tafeln der neuen Werte aufgestellt. Der ernsthafte aber nüchterne Buchdramatiker Heinrich Kruse wird von dem Platz an der Seite Hebbels und Otto Ludwigs weggewiesen. Paul Lindau, damals der erste Tagesschriftsteller Deutschlands, dessen Kritiken in der Gegenwart mit Begierde erwartet wurden, erscheint als eitler Witzling; Lindaus eigene dramatische Werke werden als Nachahmungen der Franzosen und als seichte Feuilletontheatralik ins Herz getroffen. Hugo Bürger (Lubliner), heut ein fast vergessener Dramatiker, gesellte sich hinzu als klügelnder, spitzfindiger Effektdramatiker mit erlogenen Leidenschaften und innerlich hohlen Aktschlüssen. Der gefeierte Spielhagen ward erkannt als der liberale Diskussionsdichter, der nur mit dem Verstand, nicht mit dem Herzen die Zeitereignisse erfaßte. Die Gipfelpunkte der Waffengänge stellen der offene Brief an Bismarck und die Abhandlung für und gegen Zola dar. Von Bismarck, dem großen literarischen Gleichgültigen der Zeit, fordern die kritischen Tribunen der jungen Generation (vergebens) die Hilfe des nationalen Staates. Sie fordern Dichterstipendien, wie sie Dänemark und Norwegen schon längst besaßen, Staatsunterstützungen für Theater, Zeitschriften, Jahrbücher und — eine Utopie, die auch die Folgezeit nicht verwirklicht hat — ein Reichsamt für Literatur, Wissenschaft und Kunst. Über Zola gelangen die Brüder Hart zu einer merkwürdig klaren Abwägung. Seine Betonung der Wahrheit wird anerkannt, aber dem Experimentalroman Zolas, dem Übermaß an Pathologie, an sogenannter Wissenschaftlichkeit und Notizenkram wird die Weltanschauung und die Kunstbehandlung Goethes entgegengestellt. Modern und national, naturalistisch und elementar soll die große, gedankenvolle germanische Kunst der neuen Jugend sein.

Mancherlei andere Werke und Ereignisse gesellten sich hinzu: 1883 erschienen von Liliencron die Adjutantenritte; der Verleger Wilhelm Friedrich in Leipzig öffnete als erster seinen Verlag der jungen Kunst; von Bleibtreu erschienen

1884 die Berliner Novellen Schlechte Gesellschaft, worin Büfettdamen und Chansonetten als Heldinnen vorgeführt wurden. Die Bewegung war im vollen Gange: wie war sie scheinbar über Nacht so allgemein geworden?

Sturm und Drang

Sie hatte sich, wie wir sahen, im Stillen lange vorbereitet; sie war im letzten Grund gar nicht ästhetischen Ursprungs, sie war von sozialen und wirtschaftlichen Mächten emporgetragen und vom Licht philosophischen und naturwissenschaftlichen Denkens durchflutet. Eine literarische Partei hat die Revolution der Literatur 1885 nicht gemacht; das muß als feststehend gelten; allerdings ausgeprägte, geläuterte Existenzen waren die Neurer nicht. Sie staken noch in der Verworrenheit und Dumpfheit, in der selbstbewußten glücklichen Umbildung der Jugend, sie waren meist unreif, ihr sittlicher Blick war getrübt, ihr Inneres zerrissen durch die Gärung des geschlechtlichen Triebes; technisch und formal standen sie zunächst erheblich unter den Poeten, die sie bekämpften; sie wußten, als sie auftraten, fast nichts von den größeren Dichtern, die das, was sie ersehnten, teilweise schon erreicht hatten (Ludwig, Hebbel, Keller); sie erschienen wie ein buntes, ruhm- und beutehungriges, in aufgelöster Ordnung kämpfendes Fähnlein, von einem unsichtbaren Feldherrn grausam gegen eine Überzahl wohl disziplinierter Truppen vorgeschickt und einem fast sicheren Untergang preisgegeben. Aber wie man die Rauhreiter des Naturalismus auch ansehen mag, etwas sollte man ihnen nicht absprechen: den aufs Ideale gerichteten Sinn, den starken, allerdings nicht in Hurrapatriotismus aufgehenden nationalen Zug. Die Jugend von 1885, der die satte Mittelmäßigkeit ihrer Gegner Mangel an Idealismus vorwarf, ließ sich ihre Überzeugung etwas kosten. Gehungert wurde redlich, erzählt Heinrich Hart, oft mußte ein Brot und ein „alter Mann", ein Käseziegel im Wert von 25 Pfennigen, als Abendbrot herhalten für zehn edle Geister. Quälende Unzufriedenheit empfand die junge Generation mit den Zuständen in der Kunst; Sehnsucht hegte sie nach einer großen Zukunft. Sie wollte — hier liegt die Wurzel ihres Wesens bloß — zu der glänzenden machtvollen äußeren Form des Reichs den vollwertigen kulturellen Inhalt hinzufinden. Sklavische Nachahmer des Auslands waren die jüngeren Poeten nicht; mehr als Anreger und Mutmacher denn als Vorbild kam Zola in Betracht. Wolfgang Kirchbach, 1882 von einem Staatssekretär im Reichstag als Zolanachahmer gebrandmarkt, hatte noch gar nichts von Zola gelesen. „Der Geist, der uns treibt, zu singen und zu sagen", schreibt Conradi Ende 1884 in den Modernen Dichtercharakteren, „ist der Geist wiedererwachter Nationalität. Es ist germanisches Wesen, das all des fremden Flitters und Tandes nicht bedarf." „Wir, das heißt, die junge Generation des erneuten, geeinten und großen Vaterlands, wollen, daß die Poesie wiederum ein Heiligtum werde, zu dessen geweihter Stätte das Volk wallfahrtet." Die Jugend, über deren nüchterne realistische Weltanschauung die Älteren klagten, da ihnen die neuen Ideale nicht paßten, trug in Wirklichkeit so gar nichts vom Realpolitikertum in sich. Sie hatte, wie Conradi sagte, den selig-unseligen faustischen Drang des deutschen Jünglings, der sie in die Höhe trug, wo Licht und Freiheit wohnen, und in die Abgründe, wo die Armen und Elenden kargend und duldend hausten.

Dieser Drang war schon von 1879 an wie ein geistiges Fluidum über Deutschland verbreitet. In der öden Mietskaserne wurde ein junger Berliner Arbeiter, Max Kretzer, in dem kunstgeschmückten Bürgerhaus Charlottenburgs der Napoleon- und Byronschwärmer Karl Bleibtreu von ihm ergriffen, in Magdeburg Conradi und Schlaf, im Münsterland die jungen Harts, in Paris M. G. Conrad, der dort als Journalist lebte; in Leipzig, Königsberg, München, Zürich, im Elsaß und im Rheinland: überall auf Schulen, Universitäten und Studierstuben das gleiche geheimnisvolle Drängen und Verlangen der Jugend nach Neuem, nach dem „erlösenden Tag." Überall entstanden damals in Deutschland auf den Schulen literarische Jugendbünde. „Wir hatten ein merkwürdiges Gefühl, als ob irgendein Mensch oder ein Buch verborgen sein müßten, die uns die Wahrheit sagen könnten, die ganze Wahrheit, die wahre Wahrheit, von keiner Rücksicht oder Feigheit verfälscht; es gelte nur, jenen Mann oder jenes Buch zu finden." Dies schmerzvoll süße Sehnen nach der Kunst, die trösten, klären, befreien, stärken sollte, ist das Charaktermerkmal der Generation.

Die Jugend verfuhr bei ihrem Suchen nach neuer Kunst allerdings sehr unduldsam, engherzig und hochmütig. Sie tat, als ob die ganze Kunstentwicklung erst von ihr anfangen sollte, als ob vor ihr noch niemand gesehen, gedacht und geschrieben hätte. „Man lese mein Buch in Stunden, da Flammen in der Seele lodern", verlangte Hermann Conradi; „wir haben in den letzten Dezennien weder eine moderne, noch eine deutsche, noch überhaupt eine Lyrik besessen", dekretierte Henckell. „Der Typus dieser jungen Vorkämpfer ist der Größenwahn" (Bleibtreu). Hart urteilte später: „Die Weltempfindung — Weltanschauung wäre zu viel gesagt — jener Jugend war ein seltsames Gemisch von idealistischer Schwärmerei und negativer Kritik, von Optimismus und Pessimismus, von Gläubigkeit und Hohn, von Überhebung und Verbitterung."

Die Dichter und die Großstadt

Auch äußerlich, in der Erscheinung und der Lebensführung, unterschied sich die junge Generation von der vorhergehenden. Sammetjackett, malerische Locken, wehender Schlips, schwärmerische Augen, die Annäherung der Erscheinung des Dichters an die des Malers, all das widersprach dem Ideal eines modernen Dichters, wie es sich die Jugend zurechtgelegt hatte. Es erscheint jetzt als neuer Dichtertypus der ungebundene, allen konventionellen Beschränkungen abholde Bohémien (Hartleben, Conradi sind hierfür charakteristische Vertreter), bei denen die burschikose Ungebundenheit, die bewußte Unästhetik, freilich allmählich auch zur Pose führte.

Dazu kam der Einfluß der G r o ß s t a d t. Schiller und Goethe, Herder, Jean Paul, die Romantiker, die Heidelberger, die Tübinger hatten noch in nahem Zusammenhang mit der Natur gelebt. In schönen, offenen Städten, in die die Natur hereinreichte, hatten die Generationen von 1830 und 1850 gewohnt; jetzt lebten die Dichter zumeist in der Steinwüste der Städte, ja, es drängte die jüngeren Poeten förmlich in die Großstadt. Die Anziehungskraft der Masse zog die Dichter zur Großstadt. Aus dem Duft der westfälischen Heide kamen die Harts nach Berlin;

aus dem stillen Frieden der Kleinstadt Schlaf; von Bonn und dem grünen Rheinstrom und dem frischen Grabe des Vaters Adalbert von Hanstein; hoch auf dem Verdeck eines Omnibus fuhren Sudermann und sein Jugendfreund Neumann-Hofer, von Ostpreußen kommend, in Berlin ein; aus den Kämpfen seines äußern und innern Lebens in Leipzig kam Hermann Conradi; in Berlin studierten Arno Holz, Henckell, Bahr und Hartleben. Schon als Knabe war Max Kretzer hier als Laufbursche und Malergehilfe tätig, ehe er auf dem Krankenbett Schriftsteller wurde; August Strindberg, der Neuangekommene, in Schweden Verfemte, zechte mit seinen Genossen im Schwarzen Ferkel; Gerhart Hauptmann war jung, reich, eben vermählt, 1885 nach Erkner bei Berlin gekommen, um zu studieren und das literarische Treiben zurückhaltend zu beobachten; Friedrich Lienhard lebte zurückgezogen und beobachtend als Erzieher und Redakteur in der Nähe Berlins; 1889 machte Max Halbe die Berliner Freie Bühnenbewegung mit, Hermann Bahr kehrte nach Berlin wieder zurück und übertrug seine modernsten Pariser Sensationen nach dem Café Kaiserhof; 1895 kam Dehmel nach Berlin. So gelangte einer nach dem anderen vorübergehend oder dauernd in „die große Retorte, wo die neue Gigantenchemie des Weltalters" ihre Experimente machte. Geboren in Berlin war von den bekannteren Dichtern nur Bleibtreu und Hanstein, doch war dieser frühzeitig weggekommen; alle anderen strömten zu; fast alle zog das soziale Leben, viele auch die sozialistische Parteibewegung an; die Presse, die Universität, die Glut des fiebernden Großstadtlebens, die große Erregbarkeit des Berliners für neue Erscheinungen, die Straße und Kneipe, vor allem das Theater, das Kaffeehaus und das Atelier, der Reichstag, die sozialdemokratische Agitation, die Volksversammlungen, die Maifeier, die Welt der Maschinen, die Singspielhallen, die Demimonde, die Kellnerinnen, die Welt der Proletarier, Arbeiter und Ladenmädchen, die Fata Morgana einer neuen Kunst und die reizende Lockung erotischer Abenteuer: all das lebte, brauste, zuckte und glühte in dem Riesennest Berlin.

Anders München, die süddeutsche Hauptstadt und in vieler Beziehung die deutschere Stadt als Berlin. Hier war man viel naturhafter und naturnäher. Noch war das München von 1885 nicht die Weltkarawanserei mit ihrem Ausstellungs- und Fremdengetriebe von heute. Noch lag um die schöne alte barocke Königsstadt der Zauber der Romantik und des klassizistischen Zeitalters des Kunstkönigs Ludwig; noch umgab sie der farbige Reiz der Malerstadt, des frischen, urkräftigen Volkstums, des Faschings, der Nähe Italiens. Noch fühlte man hier das Wehen eines freieren, glücklicheren Künstlergeistes, eine befruchtende Sphäre von Wohlfeilheit und Ungebundenheit im Verein mit Schönheit. Hier lebten von älteren Dichtern und Künstlern Lenbach, Heyse, Lingg, Greif, Schack und der einsame Ibsen, von jungen M. G. Conrad, Schaumberg, Schaumberger, Conradi, Halbe, Gumppenberg, Ruederer, Wolzogen, Thoma, dann Wedekind und die bunte Flut der Maler, Literaten und Kunstzigeuner, die später in der flirrenden, verführerischen, geistig immer bewegten Vorstadt Schwabing ihre Heimstätte fand.

Die dritte Stadt, die damals in der Literatur Bedeutung hatte, war Leipzig. Noch ziemlich kleinbürgerlich, ängstlich, musikalisch verseucht, durch Gottschall literarisch verzopft, noch nicht die große, entfesselte Riesin der Messen und Meßpaläste von heute, ohne Reiz in der Natur, etwas knapp und mager in

der Lebenshaltung, fesselte Leipzig hauptsächlich durch die Universität, wo Wundt Experimentalpsychologie lehrte, viele der jungen Dichter. So O. J. Bierbaum, Hartleben, Adolf Bartels; so vor allem, halb freiwillig, halb unfreiwillig, Hermann Conradi. Auch Wilhelm Friedrich, der Verleger, machte Leipzig zu einem Sammelplatz der jungen Talente.

Bücher und Zeitschriften der Kampfjahre

Von Berlin, München, Leipzig aus traten die ersten künstlerisch-kritischen Kundgebungen des jungen Geschlechtes ans Tageslicht: in der Hauptsache von Leipzig aus (Conradi) die Modernen Dichtercharaktere Ende 1884, von München aus die realistische Zeitschrift der neuen Jugend Die Gesellschaft Anfang 1885, und von Berlin aus Bleibtreus Revolution der Literatur 1885.

Die Modernen Dichtercharaktere, herausgegeben von Wilhelm Arent, eingeleitet von Hermann Conradi und Karl Henckell, sind das erste poetische Fahnenwerk der neuen Generation. Der Plan, die aufstrebenden Dichter der Jugend zu vereinigen, stammte von den Harts. 12 Lyriker waren auserlesen. Da die Harts zu der Herausgabe nicht kamen, Henckell, Arent und Conradi aber immer ungeduldiger nach einer Kundgebung der jungen Dichter drängten, überließen ihnen die Harts den schon gesammelten Stoff. Arent gab wesentlich nur den Namen und das Geld, ein Führer war er gar nicht. Zwei Einleitungen von Conradi und Henckell gingen voran. In der ersten, der bedeutenderen, nimmt Hermann Conradi das Wort. Das Tempo der Rede ist beflügelt; der Atem des Redenden glüht; hier beginnt der junge Feuergeist der Revolution zu reden; das grandiose Protestgefühl gegen Unnatur und Charakterlosigkeit, gegen Dilettantismus in Kunst und Leben kommt hier zum Ausdruck. Das Verlangen der Jugend, so ruft Hermann Conradi, ist die große, imposante Kunst, ist die nationale und die hartkantig soziale Dichtung. 22 lyrische Dichter, bunt und ohne strengere Auswahl, sind vereinigt: Hermann Conradi, Arno Holz, Heinrich und Julius Hart, Karl Henckell, Wilhelm Arent, Oskar Linke, Otto Erich Hartleben, Ernst von Wildenbruch (mit dem Hexenlied), Friedrich Adler, Oskar Jerschke u. a. Die leidenschaftlichsten aber pathetischsten Gedichte stammten von Conradi. Merkwürdig war hier, was wir auch an anderer Stelle sehen: die Jugend wußte eigentlich noch gar nicht recht, was alte, was neue Kunst war. Wirklich neu waren einzelne köstliche lyrische Stimmungsbilder von Arno Holz, dem feinsten Experimentator unter den Jungen; das übrige war im Grunde Rhetorik, auch sozialer Art, mehr gewollte als gekonnte neue Kunst. Die Modernen Dichtercharaktere verursachten gar bald in der Presse und in der Literaturwelt kräftige Erregung. Einige Dichter rückten von den Neuerern ab. Bleibtreu, Kirchbach und Wildenbruch erklärten öffentlich, durch kein Band mit den Jüngsten vereinigt zu sein. Und Detlev von Liliencron fehlte überhaupt in den Modernen Dichtercharakteren.

Die Zeitschrift der Jüngsten Die Gesellschaft, nahm schon in den ersten Monaten die Leser der Berliner Monatshefte in sich auf, die, eine Gründung der Harts, nur ein halbes Jahr bestehen konnten. Der Versuch der Harts, eine relativ gemäßigte kritische Zeitschrift der Jugend zu schaffen, war erklärlicherweise gescheitert; der Versuch Conrads und Kirchbachs, eine radikale realistische Zeitschrift in München zu gründen, gelang. Die Gesellschaft begann am 1. Januar 1885 zu erscheinen und hat bis zum Jahre 1902 eine wichtige Rolle in der literarischen Entwicklung gespielt. Band 1 bis 8 redigierte Conrad, Band 9 bis 13 Conrad und der Musikkritiker Merian, Band 14 bis 16 Ludwig Jacobowski, dann Artur Seidl. Die Führung der Jugend besaß die Gesellschaft nur unter Conrads Leitung. An seiner Seite stand zuerst Wolfgang Kirchbach, der aber sehr rasch abseits Stellung nahm; bald verband sich auch Bleibtreu (1888—90) zur Redaktion der Gesellschaft mit Conrad. Diese realistische Wochen-, später Monatsschrift wollte sein: eine Organisation „aller freien, bislang gebundenen Kräfte, aller Stummen und Bemaulkorbten". Ihr Wesen war natürlich Opposition; stärkster Kampf gegen Heyse, Ebers und die lahmen Belletristen; Abkehr von der

Ästhetik der Klassiker, Befreiung von der Moralschablone, Anschluß an das soziale und moderne Leben, wahrheitsgetreue Wiedergabe der Natur. Zola, der Dichter des Germinal, wurde sofort als Großmeister der realistischen Kunst proklamiert, sodann Dostojewski; Ibsen folgte später, wurde aber kühler behandelt, wie das Dramatische überhaupt gegen das Lyrische und Erzählende zurücktritt. Mitarbeiter waren Conrad, Bleibtreu, Conradi, Alberti, Mackay, Christaller, Kretzer, Walloth, Arent, Hermann Heiberg, Liliencron, Hauptmann, Bierbaum, Wolzogen, Edgar Steiger, Leo Berg, Franz Held, Schlaf, Halbe, Dehmel, Peter Hille. Von Frauen: Bertha von Suttner, Anna Croissant-Rust, Irma von Troll-Borostyani, Eugenie delle Grazie, Alberta von Puttkamer. Die Gesellschaft war im Ganzen mehr forsch als überlegen, sie war auf Hieb und Schlag eingestellt, war reich an persönlichem Zank und Haß, massiv in der Kritik, sprachlich liebte sie den Verkehr mit aufgestreiften Hemdsärmeln. Berserkerhaft tobte Conrad Alberti gegen die älteren (Keller, Heyse, Storm, Anzengruber), aber auch gegen Gerhart Hauptmann, gegen Holz, Schlaf u. a. Sehr sicher im Unterscheiden alter und neuer Kunstbehandlung war die Gesellschaft nicht. Naturgemäß haben persönliche Beziehungen zu den Dichtern dabei eine Rolle gespielt. Die Gesellschaft war, wofür schon die Person des Herausgebers Michael Georg Conrad bürgte, sicher erstaunlich vorurteilsfrei, aber sie war keine Zeitschrift mit vielen Entwicklungsmöglichkeiten; sie war bunt und gewaltsam, kühn und draufgängerisch und verbreitete die Ideen, aber geistig betrachtet brachte sie keine Entwicklung über die Kritischen Waffengänge der Harts hinaus. Alle, die nach 1885 eine größere oder kleinere Rolle in der Literatur spielten, haben bei ihrem ersten Hervortreten ihren Weg durch die Gesellschaft genommen, bis auf zwei: Arno Holz und Hermann Sudermann. Conrad hat später selbst die Umstürzler, die in der Gesellschaft gegen das Alte tobten, wie folgt geschildert:

Losgelassen wie junge Stiere, harte, starrnackige und innerlich doch so fühlsame, durchlüftete und durchsonnte Erdensöhne, heftige Draufgänger, die nichts nach Moden und Mustern fragen, sich den Teufel um allen Kram und Wahn der Überlieferung kümmern. Und die Bewegung selbst beschreibt er so: Ein wildjauchzendes, verheerendes Steigen der zeugenden Natursäfte nach dem Zwang und Bann des langen scheinkünstlerischen Winterelends mit den akademischen Treibhäusern und Wärmestuben für alle Macher, denen kein göttliches Feuer im Innern brennt.

Die dritte Kundgebung der Jugend, die Revolution der Literatur von Karl Bleibtreu 1885, ist eine durch ihren fanfarenhaft klingenden Titel berühmte Broschüre. Im Grunde war sie eine flüchtige, aus verschiedenen Artikeln Bleibtreus zusammengestellte, nicht immer innerlich verbundene Arbeit. Bedeutungsvoll war, daß das Magazin für die Literatur des Auslandes, eins der ältesten kritischen Organe, in den Verlag von Wilhelm Friedrich in Leipzig und damit ganz in die Hände der Jugend überging. Zuerst hatte Eduard Engel das Magazin geleitet und der jungen Bewegung damit manchen wichtigen Dienst geleistet; von 1884 bis 1886 hatte es Hermann Friedrichs geleitet; 1887 ward Bleibtreu der Redakteur. Die Gruppierung der Macht war damals so, daß Conrad in der Gesellschaft, Bleibtreu im Magazin herrschte, und daß W. Friedrich als Verleger die Fäden der Bewegung weitherzig und klug in der Hand hielt.

In Erwartung des Messias

Um 1886 war die Mehrzahl der Dichter in Berlin. Ein unruhvolles Suchen und Sehnen, ein jugendstarkes Hoffen und Glauben. Eine heilige Gewißheit, daß der Messias der Literatur kommen müsse, bald, sehr bald kommen müsse, und eine unheilige Besorgnis, daß irgend ein andrer der ersehnte Messias sein könne. „Die größten Genies standen in den Straßen herum und waren zu allem fähig, und erkannten einander und anerkannten einander.“ Im Würzburger Bräu kamen Arent, Henckell, Conradi, Hartleben, Heinrich und Julius Hart, Bleibtreu und Kretzer zusammen; an der Kellnerin machte Bleibtreu die Studien zu seinen Novellen Schlechte Gesellschaft. „Löste sich eine Vereinigung, so bildete sich sofort

eine andere. Jeder hatte dem anderen soviel zu sagen von neuen Plänen, neuen Ideen, jeder hatte zu viel zu diskutieren und zu debattieren, jeder war zu erregt, als daß man sich wie ein Eremit hätte einsam halten mögen."

In dem Verein Durch, der sich 1887 um Leo Berg und Eugen Wolff bildete, sammelte sich zu aufgeregten literarischen Debatten ein kleiner Kreis, Wilhelm Bölsche, Holz, Schlaf, die beiden Hart, Hanstein, Held und Mackay. Hier trat ein schärferer sozialdemokratischer Zug und zugleich ein starker naturwissenschaftlicher Erkenntnisdrang hervor; über Nietzsche, Stirner, Ibsen, Tolstoi wurde eifrig gestritten. Ein schweigender, aber aufmerksamer Zuhörer war Gerhart Hauptmann. Das Schlagwort Die Moderne ward hier erfunden.

Eine Reihe bedeutsamer Ereignisse fiel in dasselbe Jahr: von Fontane erschien Cécile, von Gerhart Hauptmann (in der Gesellschaft) die Novelle Bahnwärter Thiel, eines der frühesten naturalistischen Kunstwerke; von Bleibtreu der Berliner Literaturroman Größenwahn, mit einer verwirrenden Fülle von porträtähnlich gezeichneten Figuren aus der jungen Bewegung; von Conradi die Lieder eines Sünders; dazu kam die aufregende Berliner Aufführung der Gespenster, die namentlich dadurch wichtig ist, weil hier zum ersten Mal auch die naturalistische Schauspielkunst hervortrat, und endlich gastierte 1887 auch das Théâtre libre in Berlin, das in Paris unter Leitung von Antoine (vergl. S. 274) ursprünglich nur mit Dilettanten Werke von Ibsen, Tolstoi und anderen modernen Dichtern in kühnen Aufführungen dem französischen Publikum vermittelt hatte.

1888, das Schicksalsjahr in der deutschen Politik, brachte von Kretzer sein bestes Werk, den Berliner Kleinbürgerroman Meister Timpe, von Fontane den Liebesroman Irrungen Wirrungen, von M. G. Conrad den Münchner Roman Was die Isar rauscht und von Conradi die leidenschaftgeschwängerte Broschüre Wilhelm II. und die junge Generation. Unmittelbar nach Berlin ward Leipzig, wohin Conradi übersiedelte, ein Mittelpunkt der neuen Bewegung. Adolf Bartels hat in dem polemischen Epos: Der dumme Teufel die damalige Bohème in einziger Weise geschildert. Ein kleines Zentrum war auch in Zürich, wo eine Zeitlang Frank Wedekind, der Verleger Schabelitz, Henckell und die beiden Brüder Hauptmann lebten.

Allmählich treten nun die Züge der Entwicklung klarer hervor. Es handelt sich in den Jahren 1886 bis 1900 um den äußeren (physischen) Naturalismus. Er bewegte sich vorwiegend im Stofflichen. Darwin, Zola, Dostojewski, Tolstoi, Ibsen (bis zu den Gespenstern) und Strindberg (bis zu den Gläubigern) waren von Bedeutung.

In stiller Arbeit, fern vom Lärm des Tages, war inzwischen im Winter 1888/89 etwas Bedeutendes geleistet worden. Arno Holz hatte zuerst in der Theorie, dann aber, indem er sich mit Johannes Schlaf vereinigte, auch in der Praxis den konsequenten Naturalismus gefunden. Holz ging auf nichts Geringeres aus, als Zola, Tolstoi und Dostojewski an Wirklichkeitstreue zu übertreffen. Er stellte für das Streben der Kunst nach Wirklichkeitsnähe die bekannte theoretische Formel auf: „Die Kunst hat das Bestreben, wieder die Natur zu sein; sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." In der Skizzensammlung Papa Hamlet, angeblich von Bjarne P. Holmsen, trat die neue Kunstbehandlung 1889 zuerst vor die Öffentlichkeit. Eine dramatische Skizze, die Papierne Passion, war der erste Versuch im

deutschen Drama, von allen Zugeständnissen an die Konvention abzusehen und einen sich streng an die Wirklichkeit haltenden Dialog zu schreiben. Krumme Windgasse 20, Die kleine Emmi, waren die ersten novellistischen Versuche dieser Art. Eine Weltwende nannte der alte Fontane die Skizzensammlung Papa Hamlet.

Inzwischen hatten sich Theorie und Ausführung noch in andrer Weise miteinander verschlungen. Während in Niederschönhausen, im Norden Berlins, Holz und Schlaf ihr neues Gesetz in künstlerische Taten umzusetzen suchten, hatte in Erkner, im Osten Berlins, in der Einsamkeit der märkischen Kiefernheide, Gerhart Hauptmann einen künstlerischen Entwurf auf den andern gehäuft und vergebens nach einem Wegweiser gesucht, der ihm sein dunkles Drängen deute. Da lernte Gerhart Hauptmann Holz-Schlafs naturalistische Theorie kennen; sie gab ihm mit einem Mal die fehlende Richtung — er wollte sogar mit beiden ein Drama schreiben — dazu kam es zwar nicht, aber Hauptmann schrieb im Sinne der Holz-Schlafschen Theorie das Drama: Vor Sonnenaufgang (erschienen im Verlag von C. F. Conrad in Berlin) und widmete es „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von Papa Hamlet, in freudiger Anerkennung der empfangenen entscheidenden Anregung."

Immer dringender wurde das Bedürfnis, die moderne dramatische Dichtung aus dem Kreis der Theorie heraus und auf die wirkliche Bühne zu führen. Die Theaterkritiker der Vossischen Zeitung, Otto Brahm und Paul Schlenther, gaben der Bewegung die entscheidende Wendung. Beide stammten aus der germanistischen Schule Wilhelm Scherers, der mit zu den geistigen Vätern der Bewegung zu rechnen ist. Conrad, die Harts, Holz und Schlaf waren in der Hauptsache Erzähler und Lyriker. Im allgemeinen lief sich die Richtung Conrad und die Richtung Bleibtreu bald tot; beide Vorkämpfer blieben im Magazin und in der Gesellschaft in der kritischen Entwicklung ziemlich stehen; Holz und Schlaf dringen nach 1889 als Theoretiker mächtig vor und Gerhart Hauptmann steigt aus dem verworrenen Getümmel der Mitläufer empor. Brahm und Schlenther erkennen zuerst, daß wie in dem Théâtre libre von Antoine in Paris nur auf der Bühne in Berlin die Schlachten der Zukunft geschlagen werden können. So schreiten sie dann 1889 mit einigen anderen zur Errichtung der Freien Bühne.

Die Bühne der Jugend

Die Anregung zur Gründung der Freien Bühne gaben zwei junge Journalisten, Maximilian Harden und Theodor Wolff. Der Zweck war, ganz wie in Paris, eine Bühne zu gründen, unabhängig von dem Betrieb der stehenden Theater. Um der damals noch sehr engherzigen Zensur in Berlin enthoben zu sein, sollten die Vorstellungen nur für Vereinsmitglieder zugänglich sein. An der Spitze standen zehn ordentliche Mitglieder: Otto Brahm, Paul Schlenther, Heinrich und Julius Hart, Harden, Wolff, der Verleger S. Fischer, später auch Hauptmann, Fulda und Mauthner. Harden und Wolff, die eigentlichen Begründer, traten bald aus. Die Annahme und Ablehnung von Stücken, die Besetzung der Rollen, kurz, die Leitung des Vereins, hatte Otto Brahm in der Hand. Mit ihm betritt ein neuer Typus von literarischem Führer die Bühne. Kühl, überlegen, mehr Kopf als Herz, von jener Stetigkeit des Willens, die jeden Überschwang, den Luxus von Liebe und Haß vermeidet, aber immer an das Ganze, an das Werk denkt, ward Otto Brahm gar bald als Theaterdirektor und Regisseur der führende Geist der neuen Vereinigung.

In der Freien Bühne sollten während eines Berliner Theaterjahres etwa 10 Aufführungen moderner Dramen stattfinden. Die Gründung des Vereins Freie Bühne trug viel dazu bei, die verschiedenen kleinen Gruppen der modernen Bewegung zusammenzuschließen. Mit absichtlicher Einseitigkeit, gleichsam zu erzieherischen Zwecken, um endlich durchaus Neues zu zeigen und damit zu Haß und Liebe die Geister zu erregen, wurde die Literatur des Auslandes bevorzugt. Die wichtigsten Aufführungen des ersten Spieljahres 1889/90 waren: Die Gespenster von Ibsen, Vor Sonnenaufgang von Hauptmann, Ein Handschuh von Björnson, Die Macht der Finsternis von Tolstoi, Das vierte Gebot von Anzengruber, Die Familie Selicke von Holz und Schlaf und Das Friedensfest von Hauptmann.

Die denkwürdige Aufführung von Hauptmanns Vor Sonnenaufgang (20. Oktober 1889), ein Schicksalstag der neueren Literatur, beschwor einen wüsten Skandal herauf. Fast jede Aufführung erneuerte den Kampf der Parteien. In gehässigster Weise kämpften die Anhänger des Alten gegen die naturalistische Kunst. Es waren nur wenige, die wie Theodor Fontane, Spielhagen, Erich Schmidt und Richard M. Meyer Verständnis für das Werdende zeigten.

Auch eine neue Regiekunst begann sich unter den naturalistischen Anforderungen zu entwickeln. Eine neue Generation von Schauspielern trat in diesen Aufführungen der Freien Bühne ans Tageslicht: Emanuel Reicher, Else Lehmann, Josef Kainz, Emmerich Robert, Agnes Sorma, Rosa Bertens und Rudolf Rittner. Rechnet man hinzu, daß 1889 auch Liliencrons Gedichte und Conradis Adam Mensch erschienen, daß Sudermann bald nach Hauptmanns Vor Sonnenaufgang mit der Ehre großen Erfolg errang, so erkennt man wohl die Bedeutung des Jahres 1889 für die Literatur.

Das zweite Spieljahr der Freien Bühne brachte im Ganzen nur sechs Aufführungen, darunter den Vater von Strindberg, Therese Raquin von Zola, Einsame Menschen von Hauptmann und den Doppelselbstmord von Anzengruber. In den folgenden Spieljahren erkaltete die Teilnahme für die Freie Bühne, und diese bot nur noch ganz vereinzelte Aufführungen: 1892 Fräulein Julie von Strindberg, 1893 Die Weber von Hauptmann, 1895 Die Mütter von Hirschfeld, 1898 Die Frau am Fenster von Hofmannsthal, 1899 Frühlingsopfer vom Grafen Keyserling, 1901 Mutter Maria von Ernst Rosmer.

Der große Erfolg der Freien Bühne lag darin, daß sich schon nach einigen Theaterwintern der Umschwung der Kunstanschauungen allgemein geltend machte. Die älteren Dichter: Fulda (Das verlorene Paradies, Die Sklavin) und Wildenbruch (Die Haubenlerche) machten schon 1890 und 1891 dem Naturalismus auf der Bühne Zugeständnisse; 1890 gelangten Hauptmanns Einsame Menschen unmittelbar auf das erste stehende Theater; 1893 kam Hannele sogar auf die Bretter des Königl. Schauspielhauses in Berlin, 1894 übernahm Otto Brahm, der Vorkämpfer Ibsens, an Stelle von L'Arronge die Direktion des Deutschen Theaters.

Die Zeitschrift Freie Bühne

Im Jahr 1890 wurde von S. Fischer auch eine Zeitschrift mit dem Namen Freie Bühne als Organ der Gruppe Brahm-Schlenther-Hauptmann gegründet. Ihre Leiter waren Brahm, dann Arno Holz und Hermann Bahr, später Bölsche, Julius Hart, Wille, Bierbaum und seit 1894 Oskar Bie. Mit S. Fischer in Berlin tritt neben Wilhelm Friedrich der zweite große Verleger der Zeit, und zwar im Sinn der streng naturalistischen Richtung hervor. Der Name der Zeitschrift lautete zuerst Freie Bühne, dann Neue Deutsche Rundschau und endlich, als sie sich mehr in internationalen Bahnen bewegte, Neue Rundschau. In den ersten Jahren der neuen Zeitschrift wurden die modernen Erzähler des Auslands vorgeführt: Zola (Die Bestie im Menschen), Dostojewski (Eine heikle Geschichte), Arne Garborg (Bei Mama) und Knut Hamsun (Hunger). Es folgten Werke der Dänen Hermann Bang und Johannes V. Jensen, der Schweden Amalie Skram und Gustav af Geijerstam, weiterhin auch Werke von Wilde, d'Annunzio und Shaw. Von deutschen Autoren erschienen Werke von Hauptmann, Schlaf, Halbe, Bahr, Richard Dehmel, Wolzogen, Tovote, Arthur Schnitzler, Rilke, Hesse, Thomas Mann. Die Kritiker der Zeitschrift sind Brahm, Schlenther, Servaes, Kerr und Eloesser, deren Wirksamkeit zum Teil noch in die Gegenwart hineinreicht. In der Freien Bühne tritt die bedeutendste Gegengründung zur Gesellschaft hervor. Ihr Charakter

ist einheitlicher, straffer, geistiger und zugleich diszeplinierter. Der persönliche Ton, die Knüppelkritik verschwinden. Kühl, zukunftssicher, entwicklungsfähig ist die Leitung. Das zeigt sich vor allem in der Programmstelle, wo Otto Brahm zwar den Naturalismus als Ausdruck der neuen Zeit begrüßt, aber — was höchst bedeutend ist — sich auch das Recht der Abweichung vom konsequenten Naturalismus vorbehält. Die Stelle ist geradezu ein Wegweiser in die Zukunft: „Dem Naturalismus freund, wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn im Verlauf der Wanderschaft an einem Punkt, den wir heute noch nicht überschauen, die Straße plötzlich sich biegt und überraschende neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun."

Die literarische Bewegung war nach 1890 weiter vorwärtsgeschritten. In diesem Jahr riefen zunächst Bleibtreu und Alberti nach dem Vorbild der Freien Bühnen-Gründung die Deutsche Bühne ins Leben, die im Gegensatz zu dieser nur Werke deutscher Autoren bringen sollte, aber rasch versagte. Bleibtreus Drama Schicksal war die einzige bedeutende Aufführung dieser Bühne. Bahnbrechend dagegen war die Gründung einer Arbeiterbühne, der ersten, die in Deutschland erschien, der Freien Volksbühne (Wille, Bölsche und Türk), die mit den Stützen der Gesellschaft eröffnet wurde und Franz von Sickingen von Lassalle, Griepenkerls Robespierre und Büchners Dantons Tod brachte, sowie der durch Sezession sich bald danach abzweigenden Neuen Freien Volksbühne (gegründet von Wille, Bölsche, den Harts, Harden und Hamsun). Dazu schossen freie literarische Gesellschaften fast in allen Großstädten zur Pflege der jungen Kunst empor. So in Berlin, in Hamburg, in Stettin; in München entstand die Münchner Gesellschaft für modernes Leben, (Julius Schaumberger, Georg Schaumberg), die Freie literarische Gesellschaft mit Conrad, Bierbaum, Gumppenberg (Ibsen lehnte die Ehrenmitgliedschaft ab). 1895 gründeten in München Halbe, Ruederer und Schaumberg das Intime Theater, wo die Schriftsteller häufig zugleich Darsteller waren. Auch in Leipzig, Breslau, Hamburg, Zürich, Prag bildeten sich kleinere Kreise.

Einige Dichter und Schriftsteller sammelten sich „hinter der Weltstadt" in Friedrichshagen am Müggelsee. Man hat viel von der sogenannten „Friedrichshagener Kolonie" gesprochen. In Wirklichkeit gab es eine solche gar nicht. Die meisten Mitglieder waren nur Gäste bei Wille und Bölsche. Es war ein zwangloser Freundschaftskreis. Fast alle waren unter W. Bölsche Mitarbeiter an der Zeitschrift Freie Bühne. In Rückerinnerung an jene Zeit schrieb Heinrich Hart:

„O ihr Tage von Friedrichshagen! Ihr Wanderungen am Müggelsee und durch die Müggelberge. Ihr seligen Stunden verträumten Hindämmerns in der Kiefernheide, gemeinsamen Schaffens und Wirkens und Suchens, fröhlicher Symposien und ernster Arbeit am eigenen Selbst."

Zuerst lebten Wille und Bölsche dort, dann kamen die Harts hin, Hauptmann lebte in Erkner; besuchsweise hielten sich Hartleben, Halbe, Wedekind, Dehmel, Mackay, Polenz, Gumppenberg dort auf. Strindberg setzte sich eine Zeitlang fest, ebenso Ola Hansson mit seiner Gattin Laura Marholm. Von Fremden kamen noch Arne Garborg, Przybyszewsky, Rod u. a. Der fröhliche Kreis, der niemals einheitlich gedacht und gehandelt hat, lockerte sich im Jahr 1893 und zerfiel. In einer Schlüsselkomödie: Die Sozialaristokraten verspottete später Arno Holz 1896 unter deutlich erkennbaren Masken den „Kreis am Wasser". Am Orte blieben nur Wille und Julius Hart, Bölsche kam später wieder hinzu.

Die Elemente waren die alten, doch bei jedem einzelnen zeigten sich neue Ziele und neue Entwicklungen. Die Linie der Ereignisse läßt sich in folgenden Tatsachen beleuchten: 1890 erschienen Dehmels erste Gedichte und Wedekinds Frühlings Erwachen; 1892 wurde Meister Ölze von Johannes Schlaf veröffentlicht; Hauptmanns Weber und Kollege Crampton kamen auf die Bühne und der Roman Frau Jenny Treibel von Fontane erschien; 1893 folgten Jugend von Halbe und Dehmels Gedichtbuch Aber die Liebe; 1895 kamen Effi Briest und Wedekinds Erdgeist heraus, 1896 Florian Geyer und die Versunkene Glocke, 1898 folgten Fuhrmann Henschel und Phantasus von Arno Holz, 1899 erschien die Revolution der Lyrik von Holz.

Die Kunstgesetze des Frühnaturalismus

Das neue Drama

Will man das Grundwesen des Frühnaturalismus kurz bezeichnen, so ist es das fiebernde Verlangen nach Wirklichkeit, das den Ausgangspunkt bildet. Auf Wirklichkeit, auf erfahrbare Tatsachen des wirtschaftlichen Lebens hatte Karl Marx die Theorie der sozialistischen Weltanschauung gegründet. Auf Wirklichkeit war die positivistische Philosophie zurückgegangen; auf die sinnlich erfahrbare Welt hatte die Naturwissenschaft ihre großen Entdeckungen aufgebaut, auf die Wirklichkeit hatte sich die neue Ethik gestützt, die den Menschen nicht mehr als ein Wesen außerhalb, sondern innerhalb der Natur und ihrer Gesetze erblickte. Auf Wirklichkeit, auf den Respekt vor der Wirklichkeit und auf das Ideal der Lebensähnlichkeit gehen auch die Gesetze des naturalistischen Kunstwerks zurück. Hält man an diesem Grundsatz fest, dann ordnet sich nicht bloß das Bild des Frühnaturalismus, sondern das Bild der Generation überhaupt.

Das moderne Drama, — nicht mehr der Ausdruck der Zustände der Weimarer Zeit und nicht mehr der Ausdruck der Epigonen der Klassiker — entledigt sich der klassischen Technik und Dramaturgie. Technik ist immer nur das Mittel zum Ausdruck des Inhalts einer Zeit. Ändert und erweitert sich die Zeit, so ändert und erweitert sich auch die dichterische Technik. Die neue Technik, so lernte man einsehen, ist vielleicht nicht besser als die alte, aber sie siegt, weil der erweiterte Inhalt der Zeit nur mit dem erweiterten Kreis der technischen Mittel zu bewältigen ist.

Für das alte Drama stand als unerschütterlich fest, daß das Theater in seinen durchschnittlichen Erscheinungen einen Bogen um das Wirkliche, das Sexuelle, Politische und Soziale zu schlagen habe. „Nur nichts direkt aussprechen, was politisch oder sonstwie treffen könnte. Dazu ist die Bühne überhaupt nicht da, am wenigsten die Hofbühne" (H. Laube). „Ich habe stets den Grundsatz festgehalten, daß jedes öffentliche Theater so geführt werden müsse, daß der Vater mit seiner Tochter, der Mann mit seiner jungen Frau, der Bräutigam mit seiner Braut die Vorstellung besuchen dürfe, ohne besorgen zu müssen, daß ein Teil wegen sexueller Dinge zu erröten brauche" (L. Barnay). „Es gibt keine erstere und höhere Aufgabe des Theaters, als dem Menschen Freude zu

machen" (Frhr. v. Berger). Die Anschauung der jungen Generation steigt aus anderen Quellen.

Verworfen werden von den jungen Dichtern angeblich aus Respekt vor der Wahrheit (ein Wort, das Karl Wolff geprägt), die historisch-patriotischen Stoffe. Nicht mehr um das Schicksal von Königen und hochgestellten Personen geht es im naturalistischen Drama, sondern um das Schicksal von bürgerlichen Einzelpersonen. Die Erfahrung lehrt, daß nicht der Sturz von Ausnahmemenschen, sondern der Sturz von Menschen aus unserer Umgebung am erschütterndsten wirkt. Ein Irrtum ist das dramaturgische Gesetz der alten Kunst von der Fallhöhe, d. h. daß ein tragischer Fall um so tiefer erschüttere, je höher der Betreffende steht. Frostig und gleichgültig läßt uns das Schicksal der Könige. Nur wo wir aus der Erfahrung das Leben des einzelnen kennen, kann der Dichter die Wahrheit der Schilderung erreichen. So ändert sich aus dem Streben nach Wahrheit die Wahl des Helden. Aber es ändert sich aus dem gleichen Grund auch der Gattungscharakter des Helden. Einst war der pathetische Held im hohen Drama unentbehrlich; jetzt ist der stille, der unpathetische Held fast die Regel. Von unpathetischen Helden ist es nicht weit zum duldenden. Wenn Hauptmanns Werke an passiven Helden so reich sind und der Dichter in ihrer Schilderung glänzt, so ist dies nicht eine Schwäche des Dichters als Mensch, sondern es ist die Folge einer geistigen Richtung, eines großen Weltgefühls der Generation. Vom passiven Helden schreitet die naturalistische Kunst noch weiter: nämlich zur Aufhebung und Verflüchtigung des Helden, des Mittelpunktes im Drama überhaupt.

Klar und unwidersprechlich ist das Recht des Künstlers, in der Darstellung seiner Personen so weit und so tief zu greifen, wie er will. Gerade die Armen, die Bedrückten, die körperlich und seelisch Leidenden wird sein Auge, von sozialem Mitleid leuchtend, in den Kreis seiner Betrachtung ziehen. Und aus diesen vielen, armen, kleinen bedrückten Personen schafft des Dichters Kunst eine wogende, riesige, ungeheure, bis ins Kleinste individualisierte soziale Masse, die nun der Gesamtheld des neuen Dramas ist (Die Weber, Florian Geyer).

Verworfen wird auch die Rücksicht auf schönheitliche und ethische Wirkungen. Alles Metaphysische hatte die moderne naturwissenschaftliche Weltanschauung ja aus ihren Grenzen gewiesen. Jede höhere Macht, heiße sie Gott, Schicksal oder Sittengesetz, wird geleugnet. So schwindet die Möglichkeit, an eine Tragik im alten Sinn zu denken. Früher war die Auflehnung gegen das Sittengesetz, war das Ausdehnen der eigenen Persönlichkeit über die invidualistischen Grenzen hinaus, und sei es auch aus edlen Beweggründen, eine tragische Schuld. „Jeder Charakter ist ein Irrtum" (und eine Schuld), hatte Hebbel in seiner Problemdramatik gelehrt. Jetzt gibt es keine tragische Schuld: der Mensch, so lehrt die Naturwissenschaft, ist ja unfrei, er kann nichts dafür, daß er so ist und nicht anders. So floß einst im alten Drama der Untergang eines Menschen aus dem Zusammenstoß dieses Individuums mit der Umwelt, mit dem überstarken Milieu. Einst war ein solcher Konflikt tragisch, jetzt ist er naturgesetzlich.

Den letzten tödlichen Stoß aber gab der Tragik im alten Sinn der sittliche Relativismus d. h. die Anschauung, daß es überhaupt keine objektiven und unter allen Umständen für alle Menschen verbindlichen Gesetze der Sittlichkeit

gibt, daß jeder Mensch seine eigene Sittlichkeit habe, und daß ein und dieselbe Handlung, begangen von der einen Person, unter bestimmten Verhältnissen gut, von einer anderen Person unter anderen Verhältnissen begangen, aber böse sein kann. Damit war von der alten normativen Ethik, an die Schiller und die ganze Zeit der Klassiker noch geglaubt, die aber Hebbel fraglos bereits erheblich eingeschränkt hatte, auch das letzte Restchen gefallen.

Verworfen wird ferner, und zwar ebenfalls aus Ehrfurcht vor der Wirklichkeit, die klug berechnete und kunstvoll arrangierte Handlung, die architektonische Gipfelung des Dramas. Verworfen wird die dem Effekt dienende Zuspitzung der Aktschlüsse. Ja, aus Furcht, konventionell zu werden, bevorzugt man die herben, die leise verklingenden, scheinbar unbefriedigenden, eine Frage offen lassenden Aktschlüsse. „Ein Urteil auszusprechen, ist die Methode der alten Schule. Es vom Hörer oder Leser finden zu lassen, Grundsatz der neuen." Das Publikum muß selbst die Folgerungen ziehen, um die Idee zu erkennen; sie muß wohl deutlich erkennbar sein, aber sie darf nicht in Sentenzenform dargeboten werden.

Das Leben, das lebendige Leben, die Wirklichkeit soll in das Kunstwerk; daraus ergibt sich, daß der Lebensausschnitt, um auf der Bühne wahrheitsgetreu wiedergespiegelt zu werden, möglichst klein sein muß. Verbannt wird alle Zufälligkeit, verbannt wird alles Überraschende. Der Zufall mag im Leben bestehen, im naturalistischen Kunstwerk hat er keinen Platz. Alle Geschehnisse, auch die kleinsten, müssen logisch und psychologisch im Drama aufs strengste miteinander verknüpft sein. Das Handlungselement muß der Schilderung des Zuständlichen weichen.

Und aus alledem ergibt sich nun ein ganz anderer technischer Apparat der neuen Kunst. Verbannt sind natürlich der Monolog, der nicht lebenswahr ist, und das Beiseitesprechen. Um hier den Wandel zu verstehen, muß man sich daran erinnern, was der Monolog für das vornaturalistische Drama war. Hebbelsche Dramen wie Judith, Genoveva, Gyges sind bei Weglassung der Monologe überhaupt nicht verständlich. Otto Ludwig war der Ansicht, daß es keinen größeren Irrtum geben könne als den, den Monolog zu beseitigen; er spricht ganz offen aus, daß die Monologe das eigentlich Dramatische sind. Und was das Beiseitesprechen betrifft, so ward es von fast allen Dramatikern angewendet, von Grabbe, Scribe, Gutzkow, Laube, Hebbel, Gottschall und Heyse bis Wildenbruch, Anzengruber und Sudermann. Freilich war die Unnatur klar: alle Menschen im Theater vernehmen die beiseitegesprochenen Worte, nur die Personen auf dem Theater müssen für den Augenblick in eine vorübergehende Taubheit verfallen.

Doch damit enden die dramaturgischen Forderungen nicht. Verworfen werden das Belauschen — der Scheindialog, durch den die Voraussetzungen und die Vorgeschichte eines Dramas dem Zuschauer dargelegt werden — die Selbstcharakteristik, durch die eine Person ihr inneres Wesen aufdeckt, um dem Zuschauer zu sagen, wie sie beschaffen ist, und endlich die direkte Charakteristik, d. h. die Kennzeichnung der inneren Beschaffenheit einer Person durch die unmittelbare Aussage anderer. Die vollkommene Deutlichkeit der Gestalten muß auf dem künstlerisch

feineren Weg der indirekten Charakteristik erreicht werden, d. h. aus den Handlungen und den unbeabsichtigten „Geberden der Rede" muß der Charakter des Menschen hervortreten.

Aber mehr noch! Die naturalistische Forderung auf Grund der Ehrfurcht vor der Wahrheit ist noch nicht zu Ende. Aus der zeitlichen Beschränkung der Handlung auf wenige Stunden (um wirklichkeitsgetreu zu sein), aus dem Bestreben, möglichst wenig Personen (sieben bis acht) auftreten zu lassen, ergibt sich endlich auch die Notwendigkeit, das eigentliche Geschehen in die Vorgeschichte des Dramas zu legen, die Personen eines Stückes schon bei Beginn zum Untergang reif zu machen und in dem Drama selbst nur die Enthüllung der Geschehnisse eintreten zu lassen. Daher die Bevorzugung der analytischen Technik bei Ibsen und Hauptmann.

Die neue Sprache

Das Rednerische, behauptet Rümelin, ist ein ganz unerläßliches Element des Dramas. Alle großen Dramatiker, sagt er, waren auch große Redner — bei Schiller traf es zu — und der Mangel an echter Beredsamkeit erklärt die Unwirksamkeit so vieler dramatischer Versuche. Alle Personen vom Fürsten bis zum Bettler, alle Alter, alle Stände, alle Leute jedes Bildungskreises redeten im Jambendrama die gleiche gepflegte, gehobene, bilderreiche Sprache. Die unteren Stände waren eigentlich schon durch ihre Sprache von der tragischen Bühne ausgeschlossen. Selbst Otto Ludwig tadelte die Verwendung der Sprache des Alltags im Drama; es sei sein Hauptfehler gewesen, sagte er, Stoffe aus dem Kleinleben gewählt zu haben. Die Klarheit, die Logik, die Reflexion, das Pathos, der lyrische Glanz: das war das sprachliche Ideal des alten Dramas. Das neue Drama stellte ein andres voran: die Lebensnähe. Es meidet nicht mehr, es sucht die Unmittelbarkeit des sprachlichen Ausdrucks, es erstrebt die verwirrte Sprache der Leidenschaft, die sprachlichen Besonderheiten des Persönlichen und Landschaftlichen, die bebende Schwingung der Untertöne.

Aus dem Willen zur Wirklichkeit schwinden natürlich Reim- und Verssprache, aber auch das ganze Wortblut des Kunstwerks erneuert sich, alle papierenen Wendungen in der Sprache werden, so weit es irgend möglich ist, getilgt; die Sprache muß nach Lebensstellung der Person, Gemütsart und augenblicklicher Stimmung verschieden sein. Jede stoffliche Erscheinung, jeder lautliche, jeder Gesichts-, Geschmacks- und Geruchseindruck muß der Wirklichkeit genau nachgebildet werden. Die Sprache des Dramas muß in den Jungbrunnen der Mundart tauchen, um lebenstreu und wahrhaftig zu werden. Die Sprache des Kunstwerks nimmt die Nachlässigkeiten des Lebens, die abgebrochene, abgehackte, stoßweise Sprache des Alltags mit ihren trivialen Ausdrücken in sich auf. Der Dialog muß sozusagen einen doppelten Verlauf nehmen, einen direkten und einen indirekten. „Wir sagen stets nur den geringsten Teil von dem, was wir wirklich empfinden; wir reden anders als wir denken; gerade das Beste verschweigen wir, und was wir wirklich sagen, drückt noch nicht einmal das aus, was wir in diesem Moment fühlen." In vieler Beziehung gilt das, was vom Drama gesagt worden ist, auch vom Roman.

Anläufe zum Roman

An Stelle des vielbändigen Handlungsromans mit spannender Verwicklung und Reizung der Fantasie in Spielhagens Sinn tritt eine kürzer gefaßte, locker komponierte Wirklichkeitsschilderung. Das Schwergewicht legen die Dichter des Naturalismus auf die Darstellung des Äußeren (physischer Naturalismus): Stadtviertel, Straßen, Fabriken, Kneipen, Ateliers werden genau geschildert; Lebensgewohnheiten, Sitten, soziale Zustände, Versammlungen, Alltagsbilder bis in Einzelheiten treu dargestellt, als gelte es, Material für einen künftigen Kulturhistoriker aufzuhäufen.

Die Beobachtungsgabe für Welt und Umwelt war bereits durch Zola geschärft worden; doch gingen unsere deutschen Naturalisten an Genauigkeit und Kleinbeobachtung weit über ihn hinaus. Das Blaffen der Lampe, das Ticken der Uhr, die Lichtflecke im Zimmer, die Sonnenstäubchen, die Geräusche in der Umwelt, wurden mit größter Genauigkeit geschildert. Holz machte den Unterschied zwischen alter und neuer Kunst am Beispiel eines fallenden Blattes klar. Die alte Kunst konnte nichts weiter melden, als daß das Blatt im Wirbel sich drehend zu Boden sinkt. Die neue Kunst, sagte Holz, schildert diesen Vorgang von Sekunde zu Sekunde (Sekundenstil): wie das Blatt, jetzt auf dieser Seite vom Licht beglänzt, rötlich aufleuchtet, jetzt auf der anderen schattengrau erscheint, wie in der nächsten Sekunde sich das umgekehrte Bild darbietet; wie das Blatt jetzt senkrecht fällt, jetzt zur Seite getrieben wird, jetzt wieder lotrecht sinkt usw. Und so ergibt sich denn folgendes Bild: Das Höchste ist geleistet, wenn der Romanschriftsteller unter Ausschaltung des Persönlichen die getreueste Wiedergabe des Wirklichen erreicht. Das letzte Ziel des konsequenten Naturalismus ist die Momentphotographie. Wahrscheinlich wäre es das Kino gewesen, wenn die flimmernde Leinwand um 1890 schon erfunden gewesen wäre. Hier hätte der Respekt vor der Wirklichkeit und der Wunsch nach Lebensähnlichkeit sicher seine Befriedigung gefunden.

Die neue Lyrik

Die **Lyrik**, im Geist und in der Sprache fraglos die beweglichste aller Kunstgattungen, fand als letzte den Weg zu einem neuen technischen Gesetz. Arno Holz, der eigenwilligste, trotzigste und wagemutigste Vorkämpfer des Neuen, hatte 1886 den ersten Versuch gemacht, Reim und Strophe aufzugeben. 1893 hatte er die Versuche in Bierbaums Musenalmanach fortgesetzt, 1898 veröffentlichte er reim- und strophenlose Gedichte in der ersten Ausgabe des Phantasus; 1899 führte er die Revolution der Lyrik auch theoretisch durch. Holz erfaßte entwicklungsgeschichtlich nicht unrichtig die alten lyrischen Formen der Weltliteratur (Parallelismus der Glieder, Assonanz, Strophe, Reim) als Systeme, die zu eng wurden und die sich abwirtschafteten, wie sich in weiterem Sinn die Formen der klassischen französischen Tragödie, des Schillerschen Jambendramas usw. abgewirtschaftet haben. „Sie müssen fallen. In keiner Kunstgattung ist der Mensch so konservativ gewesen wie in der Lyrik. Die Heutigen dichten noch immer wie Goethe, und Goethe dichtete wie im Mittelalter", d. h. alle bisherigen Lyriker, Goethe, Eichendorff, Platen, Heine, Geibel, aber auch die bisherigen Naturalisten dichteten nach

einem Rhythmus, der an und für sich etwas sein wollte, der eine Existenz für sich allein suchte. Die Lyrik muß, wenn sie sich erneuern will, von Strophenbau und Reimkunst absehen. Holz bringt das Bild vom Leierkasten:

„Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Leierkasten . . . Was im Anfang hohes Lied war, ist dadurch, daß es immer wiederholt wurde, heute Bänkelsängerei geworden . . . Der erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin."

Die moderne Lyrik im Sinn von Holz will mit bewußter Absicht auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichten; sie will allein durch den Rhythmus, durch die schlichten natürlichen Schönheitswerte der Worte wirken; die Form, der Reim, die Strophe sollen nicht mehr den Inhalt einschnüren. „Drücke aus, was Du empfindest, unmittelbar, wie Du es empfindest, und Du hast den Rhythmus. Du greifst ihn, wenn Du die Dinge greifst." Unregelmäßig abgeteilte Zeilen und eine unsichtbare Mitteladhse sollen die äußere Form der Gedichte bilden. Für jedes Stoffteilchen fordert die neue Lyrik einen eigenen Rhythmus. „Meint man", rief Holz in der Revolution der Lyrik 1899, „meine Verse seien gar keine, sondern nur abgeteilte Prosa, so habe ich nichts dagegen: es kommt mir nur auf die Sache an, nicht auf den Namen." Charakteristischerweise aber fiel Arno Holz sehr rasch von sich selber ab und kehrte zu Strophenbau und künstlichem Reim wieder zurück. Die Dichtung des Charon und die Theorie von Pannwitz und Otto zur Linde 1904 steht als früheste Bewegung schon auf expressionistischem Boden.

Die Abkehr vom Naturalismus in Deutschland

Je näher dem Ende des Jahrhunderts, desto allgemeiner wird der Widerstand gegen den Naturalismus im engen Sinn. Man erkennt, daß man auf diesem Wege nicht zu einer Literatur, sondern nur zu einer Reportage (Berichterstattung) kommen kann. Die Nachahmung des Bekannten, Gewöhnlichen, sinnlich Wahrnehmbaren, des physisch Aufdringlichen konnte für die Dauer nicht genügen. Der Sekundenstil in der Novelle, das Gestammel nervöser Interjektionen im Drama, die engen Lebensausschnitte und, was am schlimmsten war, die Abschnürung der Dichtung von der Lebensluft des Geistes mußte Widerspruch erregen. Wohl war z. B. in der Familie Selicke die Darstellung des Zuständlichen in bisher ungekannter Genauigkeit gelungen, doch man mußte sich sagen, daß das Nebensächliche oft das Wesentliche unterdrückte. Es war der größte Mangel der konsequent naturalistischen Kunstbehandlung, daß sie den Instinkt des Bedeutenden nicht hatte. Dabei war es klar, daß Beschreibungen, und seien es auch die besten, ohne seelischen Blickpunkt, ohne individuelle Beleuchtung nur vergängliche Wirkungen erzielten. Dazu kam, daß sich bei aller Weitschweifigkeit der Naturalismus doch nicht über die Erklärung durch immer wiederkehrende Begriffe: Rasse, Umwelt, Entwicklung, Erblichkeit, Rückbildung, Trieb, Instinkt, Entartung erhob. Und endlich ward es deutlich, daß das stärkste Interesse des geistigen Menschen doch da beginne, wo die Sinne zu sprechen aufhören. Das Abzeichnen des körperlichen und seelischen Elends, das Durchwühlen des Geschlechtlichen wirkte

nicht mehr, als der Reiz des Außergewöhnlichen fehlte. Die platte Ähnlichkeit des Abbilds der Wirklichkeit begann Entsetzen zu erregen. Die kindische Freude an der bloßen Ähnlichkeit, am „Treffen" des Gegenstandes verlor sich bei den Frühnaturalisten, je größer die Ähnlichkeit wurde. Man sah die Wirklichkeit widergespiegelt, aber man sah das Wesen der Welt nicht gedeutet. Und man mußte sich sagen, daß auch diese Widerspiegelung eigentlich nur durch unausgesetzte Abweichung von dem Prinzip der Genauigkeit und Vollständigkeit erreicht war, denn ohne Aufbau, Gruppierung, ohne Gipfelung, ohne Abkürzung, ohne Zufall und vor allem ohne Einschaltung der Persönlichkeit des Dichters ließ sich eine Wiedergabe der Wirklichkeit nicht erreichen. Ja, es wurde immer gewisser, daß sich die besten naturalistischen Werke gerade durch den Duft des Persönlichen auszeichneten. So waren Hauptmann, Halbe, Liliencron, Schnitzler, Polenz, aber selbst Kretzer, Bierbaum und Tovote sozusagen nur hinter dem Rücken der Theorie zu ihren erfolgreichsten Werken gelangt. Und andererseits sah man die Mängel der Theorie überhaupt deutlicher. Man sah, daß das Neue in vielen Fällen nur im Stofflichen lag; man sah, daß die Sinne erheblich trogen; daß die Wiedergabe trotz aller Sorgfalt verzerrt war; daß die Losung: Wahrheit um jeden Preis überhaupt unerfüllbar sei. Man sah, daß eine Anzahl naturtreuer Photogramme z. B. von einer Stadt und ihren Typen noch nicht den Aufenthalt in dieser Stadt ersetzen könne, und daß hierzu der Geist gehöre. Zolas schwerfällige Schilderungssucht und „Abtrittswörter" ermüdeten, nicht weniger die Werke seiner konsequenten deutschen Nachfolger; Dostojewskis Eifer der Seelenzerfaserung bekam etwas von literarischer Manie; an Strindbergs Frühwerken (Der Vater) erkannte man, daß der Stil nur papieren war; Tolstois asketische Bekennerwut konnte man nicht künstlerisch nennen. Und Ibsen, das erkannte man mit Schrecken, war eigentlich gar kein Naturalist; seine zielbewußte Dramatik, die erst so bewunderte, war oft nur Charakter- und Ideenmathematik und stand dem Leben weit ferner als Goethes viel lockere Kunstbehandlung.

Am tiefsten aber wirkte die Erkenntnis, daß man die Darstellung der äußeren Welt notwendigerweise um die Darstellung der Welt der Seele erweitern müsse. Mit Notwendigkeit mußte man auf die Kantische Erkenntnis stoßen, daß es für den Menschen nur die Welt der Vorstellung gibt, und daß die ganze „äußere" Welt auch nur eine Mitschöpfung der Seele, eine Schöpfung der inneren Anschauung ist. Damit war die unumstößlich scheinende Schranke gefallen, die das Land der Seele bisher gesperrt hatte — „Metaphysik ist unhintertreiblich" — und der äußere Impressionismus floß ungehemmt in den inneren Impressionismus über.

Die Gegenströmung zum Naturalismus in Europa

Schon um 1850 war in Amerika ein lyrischer Dichter aufgetreten, der als frühester Vorläufer des durchgeistigten Naturalismus in der Lyrik zu bezeichnen ist, und der etwa um 1889 in Deutschland allgemeiner bekannt wurde.

Walt Whitman (1819—1892), der Schöpfer der Gedichte Leaves of grass (Grashalme) 1855 — Freiligrath hatte ihn bereits 1870 übersetzt — kam aus einer jung-

fräulichen Welt, hatte sich vollgesogen von den Bildern der Natur und Kultur einer anderen Hemisphäre, war von einer überwältigenden Frische der Beobachtung und hatte sich nie der herkömmlichen Form des Gefühlsausdrucks unterworfen. Das Abweichen von aller Überlieferung, das Abstreifen von Reim, Metrum und Strophe, das Ergießen in lang hinfließende freie Rhythmen, die sieghafte Selbstgewißheit, das Vertrauen auf die eigene Gefühlsweise und die eigene Sprachmelodie machen Walt Whitman in der Weltliteratur in den 50er und 60er Jahren zu einer fast einzigartigen Erscheinung. Er ist nicht der Größe, wohl aber der Ursprünglichkeit nach ein lyrisches Naturgenie, das in einer Zeit, als ringsum noch Formzwang, Schema und Tradition besonders in der Lyrik herrschte, neu zu schauen und zu dichten begann. Sicher macht ihn mehr die Art, wie er schilderte, bedeutsam, als der Inhalt dessen, was er schildert; es ist mehr der Tonfall als der Gedanke, der seine Gedichte auszeichnet. Die anderen Dichter seiner Zeit nicht bloß in Amerika, sondern auch in Europa, waren durch überlieferte Vorbilder gewöhnt, die Dinge anzupacken. Walt Whitman hatte einen anderen Standpunkt. „Du sollst nicht den Baum singen, sondern der Baum soll sich (in dir, durch dich, aus dir) singen." Dies Singen der Dinge aus dem Dichter, dies freie, keusche und doch von Sinnlichkeit überströmende Naturerleben Whitmans hat auf Arno Holz und Johannes Schlaf stark gewirkt, die ihn denn auch ins Deutsche übersetzten. Die Bedeutung Walt Whitmans für die moderne deutsche und französische Lyrik ist kaum zu überschätzen. Er ist zugleich der wichtigste Wegbereiter der jüngsten expressionistischen Kunst.

Von den französischen Dichtern sind drei ältere Lyriker an der Spitze zu nennen:

Baudelaire, 1821 bis 1867, schrieb die Fleurs du Mal 1854 und 1861. Seine Gedichte sind von seltener leiser Schönheit, schwül, erkünstelt, traumartig. Auch das Verwerfliche und rein Sinnliche, das Satanische, das ihn in seinem Opium- und Haschischrausch umgaukelte, ist von glühender Geistigkeit durchdrungen und von neuartigen und seltenen Bildern erfüllt. Felix Dörmann und Stefan George haben Baudelaire ins Deutsche übertragen.

Verlaine 1844 bis 1896, der Verfasser der Poèmes saturniens 1867 und der Poètes maudits 1886, pflegt die Schönheit der Form, die nur als ästhetische Schönheit genossen sein will, denn „die Kunst ist nur um der Kunst willen da." Verlaine erzielt seine Wirkungen durch wiegenden Rhythmus und klingende Reime, durch die wehmütig zitternde, leise Musik der Sprache. Durch die zarten Abschattierungen des Gefühls, durch seltsame, weit entlehnte Bilder und Beziehungen entrückt Verlaine die Dichtung der Wirklichkeit; dabei schwankt er, vom Rausch des Absynths umfangen, zwischen Sinnenlust, Zerknirschung und dumpfer Erschöpfung. Die Welt zerfließt ihm in nebelhaften Umrissen, und aus fernen Tiefen des Unbewußten ragen ihm in die Wirklichkeit nur Symbole von Menschen und Dingen. In späteren Werken (Jadis et naguère 1885, Sagesse) ist Verlaine reicher an seelischem Gehalt als die Anhänger der reinen Artistenlehre Gautier und Regnier. Paul Wertheimer, Otto Hauser, Richard Schaukal, Stefan George und Wolf Graf Kalckreuth haben Verlaine ins Deutsche übersetzt.

Mallarmé, 1842 bis 1898, mit Verlaine der Vorkämpfer der Symbolisten, führte noch tiefer in die Nebel der fremdartigen und rätselhaften Symbole; nur andeutungsweise errät man den Sinn, zumal sich bei ihm die Worte eines Gedichtes sehr oft nach Düften Farben und Klängen, aber nicht nach geistigen Zusammenhängen verbinden. Auch von Mallarmé hat Stefan George Nachdichtungen geschaffen.

Ihnen folgen französisch schreibende Dichter aus flämischem Blut: Huysmans, Verhaeren, Lerberghe, Maeterlinck; daran schließen sich ein irischer und ein italienischer Dichter (Wilde und d'Annunzio). Sie zeigen, daß die antinaturalistische Bewegung, von der hier die Rede ist, eine Erscheinung der europäischen Geisteswelt war.

Joris-Karl Huysmans (1848—1907) war mit Maupassant Mitarbeiter an Zolas Abenden von Médan 1880. Die naturalistische Periode Huysmans dauerte bis 1884 In dem Roman A rebours (Wider den Strich) 1884 sucht er eine neue Richtung einzuschlagen, die vom Naturalismus wegführt; 1887 sagt er sich öffentlich von den platten Wirklichkeits-

schilderungen Zolas los; in dem Roman Là-bas (Da unten) 1891 sucht er nach den Heilmitteln, die der weltmüde Mensch des ausgehenden Jahrhunderts im Okkultismus zu finden glaubte. 1892 bekehrt sich Huysmans wieder zum römischen Katholizismus und schreibt nun eine Reihe von Werken in einem kühnen, farbig glühenden Stil, die der Mystik und der christlichen Symbolik huldigen (En Route 1895, La Cathédrale 1898). Als Parallelerscheinung für die künstlerischen und menschlichen Wandlungen Strindbergs und in bescheidenem Maße auch Hermann Bahrs ist Huysmans fraglos von Bedeutung.

Emile Verhaeren (geb. 1855) begann ebenfalls mit dem Naturalismus, mischte diesem aber von Anfang an flämische und mystisch-katholische Elemente bei. Les Flamandes bezeichnen sein erstes, Les Moines sein zweites lyrisches Entwicklungsstadium. Er gerät sodann in den tiefsten Pessimismus in den Gedichtbüchern: Les Soirs, Les Débacles, Les Flambeaux noirs, verliert sich aber künstlerisch nicht wie Huysmans in die Mystik, sondern wendet sich dem Leben zu, und zwar der lyrischen Schilderung der Großstädte (Les Villes tentaculaires). Hier liegt vielleicht Verhaerens größte Bedeutung für die Zeit. Hier ist Verhaeren der lyrische Poet der riesigen Industriekultur Belgiens und Nordfrankreichs, wie es Rodin, Meunier und van der Stappen als Plastiker sind. In späteren Gedichtbüchern erweitert sich sein dichterisches Lebensbild und dehnt sich über die ganze Stadtkultur aus. Trotz aller pathetischen und ekstatischen Schilderungspracht läßt sich aber nicht verkennen, daß vieles in Verhaeren nur dem deklamatorischen Rauschbedürfnis entstammt. Johannes Schlaf und Stefan Zweig haben seine Kunstart dem deutschen Publikum nähergebracht.

Maurice Maeterlinck, ein Flame aus Gent in Belgien, geboren 1862, erwarb sich schnellen Ruhm, weil man auch bei uns des scharf zeichnenden, alles aussprechenden Naturalismus und der Behandlung sozialer Fragen nach 1894 überdrüssig geworden war. Auch ihm kam es wie den französischen Symbolisten nicht auf die Worte selbst an, sondern auf das, was zwischen den Worten liegt. Sichtlich ist Maeterlinck von Schopenhauer und Eduard von Hartmann beeinflußt. Er ging nicht darauf aus, das Leben mit seinen Zufälligkeiten, Greifbarkeiten und Deutlichkeiten darzustellen. Er wollte das Unbekannte, das hinter den Erscheinungen steht, das sie überragt, richtet und lenkt, in seinen stillen geheimnisvollen Dramen schildern. Und das größte und letzte Geheimnis, das hinter allem Leben steht, ist der Tod. Das Leben durch den Tod erklären, das ist das ewig wiederkehrende Thema seiner ersten Dramen. Die Personen, die er auftreten läßt, sind keusche, scheue, ahnungsvolle Geschöpfe, in dumpfem Dämmerzustand vor etwas Unbekanntem zitternd, von unerhörter Empfindsamkeit. Die Handlung geht traumhaft vor sich, ohne logische Begründung. Der Ton ist von gesuchter Einförmigkeit, aber gerade damit will er bestricken. Maeterlinck schreibt französisch, sein Fühlen aber ist germanisch. Von allen bildenden Künstlern der Zeit steht ihm der englische Maler Burne Jones (Die goldene Treppe, Venus am spiegelnden Weiher) am nächsten. Von älteren Dichtern ist Novalis auf ihn von Einfluß gewesen. Deutlich erkennt man bei Maeterlinck auch die Verwandtschaft der modernen Dichtung und der modernen französischen Musik (Debussy). Nicht die Handlung des dramatischen Kunstwerks, sondern die Worte bergen für Maeterlinck die Schönheit und Größe der echten Tragödien. „Es sind überhaupt nur die unnütz scheinenden Worte, die in einer Dichtung wirklich zur Seele sprechen." „Es ist geboten, so schön zu sein wie möglich."

Dramen Maeterlincks: Princesse Maleine 1889: eine kleine arme Prinzessin, die in einem finstern Turm in einer Märchenwaldung lebt, wird durch ihre Feinde während einer Gewitternacht erwürgt. L'Intruse 1890: Der Tod schleicht sich in einen Familienkreis ein: nur der blinde Großvater fühlt sein Nahen, während die andern es nicht fühlen. Pelléas et Mélisande 1892: eine Prinzessin verzehrt sich in Liebe zum Bruder ihres Gatten. Ferner: La mort de Tintagiles 1894 und Aglavaine et Sélysette 1896. Monna Vanna 1902 war theatralisch erfolgreich, ist aber literarisch unwichtig. Höher steht das fantasievolle, edel geformte dramatische Märchen Der blaue Vogel. In einer gewissen milchigen Dämmerung verschwinden in den eigentlichen Märchentraumstücken Maeterlincks die scharfen Konturen, ja mehr noch, es schwinden sogar die Grenzen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Poesie, sagt er, hat keinen andern Zweck als den, die große Straße, die vom Sichtbaren zum Unsichtbaren führt, offenzuhalten. Er sucht, wenngleich nicht selten sehr geziert und parfümiert, das Unbewußte darzustellen, aus

dem in letzter Linie Religion, Kunst, Mythus und Sittlichkeit fließen. Von philosophischen Prosawerken sind zu nennen: Le Trésor des Humbles 1896, La Sagesse et la Destinée 1898, Le Temple enseveli 1901 und die schönen Bücher über das Leben der Bienen 1901, die Intelligenz der Blumen und andre. Kongenial wurden ins Deutsche übersetzt die Werke Maeterlincks von Oppeln-Bronikowski.

Oscar Wilde (1856 bis 1900), Irländer, der nach 1902 auch in Deutschland bekannter wurde, ist wie Maeterlinck eine Gegenerscheinung der immer gewaltiger sich durchsetzenden sozialen Weltanschauung. Wilde ist der strikte Gegensatz zu Zola. Für Wilde ist der Mensch kein soziales, auch kein sittliches, sondern ein ästhetisches Wesen. Wilde verachtet die getreue Widerspiegelung der Wirklichkeit; das Leben, sagt er, muß die Kunst nachahmen, nicht die Kunst das Leben. Die Lüge, d. h. der schöne Schein, macht die Poesie erst zur Poesie, die Lüge ist die Aufgabe aller Kunst. Für diese Enthusiasten gab es keine unmoralischen, sondern nur gute und schlechte Bücher. Die Arbeit, die Zola so hoch pries, ist für Wilde Schuld an der Verflachung des Menschen. Die Nichtliteraten betrachtete er mit tiefster Verachtung. „Die Ansichten der Philister über Kunst sind unberechenbar dumm." „Allzu verständlich sein, bedeutet unkünstlerisch sein." Nach einem Leben, das den Dichter in Glanz und Schönheit auf die Höhe der menschlichen Gesellschaft und des literarischen Ruhms geführt hatte und das er in blindem Selbstvertrauen für unzerstörbar hielt — „In meine Werke habe ich nur mein Talent, in mein Leben habe ich mein Genie gelegt" — stürzte ihn ein Skandalprozeß 1898 in Schmach und Verderben. Der englische Richter verurteilte ihn unter dem Beifall der heuchlerischen Gesellschaft Englands zu zwei Jahren Kerker. In dem Zuchthaus in Reading erwachte der „andere" Wilde, der Dichter des Schmerzes und der Buße. In einem schäbigen Gasthof in der Rue des beaux Arts in Paris starb Wilde. Gedanklich beeinflußt war Wilde von Ruskin, Rossetti und Swinburne, als Dichter aber ist er ohne das Vorbild von Joris-Karl Huysmans gar nicht zu denken. Von ihm hat er seine besten Gedanken entnommen.

Wildes bedeutendste Werke sind der Roman Das Bildnis des Dorian Gray 1891 (das Kunstwerk lebt und entwickelt sich; das Leben ist starr) und die einaktige, für Sarah Bernhardt in französischer Sprache geschriebene Tragödie Salome 1893 (angeregt durch zwei romantisierende Bilder der französischen Maler Moreau und Regnault), ein raffiniertes Werk, prachtvoll koloristisch und musikalisch zugleich, das Richard Strauß komponiert hat. Reizend sind Wildes Märchen. Die Gesellschaftskomödien (Lady Windermeres Fächer 1892, Eine unbedeutende Frau 1893, Ein idealer Gatte, Bunbury) sind glitzernde Nichtigkeiten eines geistreichen Artisten. Seine Ästhetik legte Wilde in dem Buch Intentions nieder (The decay of lying; Pen, pencil and poison; The critic as artist; The truth of masks). Den tragischen Schluß dieses Lebens bezeichnen die erschütternde Zuchthausballade (1898) und De profundis. Der Glanz der rein artistischen Werke Wildes ist heute verblichen.

Von noch rascher vorübergehendem Einfluß war der italienische Dichter Gabriele d'Annunzio, eigentlich Rapagnetta (geb. 1864). Er hat eine Fülle von Dramen, Romanen und lyrischen Gedichten geschrieben. In Deutschland wurden besonders durch das Spiel der Duse und der Grammatica die folgenden Dramen bekannt: Gioconda 1898 (der Duse gewidmet), Citta morta 1898 (in Mykene spielend, wo die Gräber der Atriden ausgegraben werden) und Francesca da Rimini. La Nave 1909, in Deutschland nicht gespielt, ist das Drama des modernen italienischen Nationalismus. In dem Roman Fuoco (Feuer) 1900 wird die Duse geschildert; das Werk endet mit dem Tod Richard Wagners in Venedig. d'Annunzios lyrische Gedichte berauschten die Italiener durch die Schönheit und den Glanz ihrer Sprache. Dieses Verdienst besteht ohne Zweifel für Italiener zu Recht. Für uns Deutsche ist d'Annunzio fast nur der Mann der schönheitsdurstigen Phrase, des tönenden Wortes. Seine wortschwelgende Kunst hat sich getränkt an den Quellen aller großen Dichter der Weltliteratur. Er ist das stärkste Muster jener auch bei uns auftauchenden raffinierten Artisten, die nur Mosaikkunstwerke schaffen, die Sprache mit Gold und Edelstein überhäufen und doch nur eine flache, leere Wirkung hinterlassen. Stefan George hat Dichtungen von ihm ins Deutsche übertragen. Heinrich Mann ist von ihm beeinflußt.

George Bernard Shaw, ein irischer Dichter, geb. 1856 in Dublin, hat dem englischen Theater der Gegenwart einen neuen Aufschwung gegeben. Schon von frühester

Jugend an war Shaw Journalist. Er begann jedoch nicht als Theaterschriftsteller, sondern als Politiker, und zwar im Lager der Sozialdemokratie. Im Jahr 1884 gründete er die sozialistische Fabian Society. Als Literat wurde er 1889 als Musikkritiker in der World bekannt und bald auch sehr gefürchtet. Für das Durchdringen Wagners und Ibsens in England hat er mit Leidenschaft gekämpft (Quintessence of Ibsenisme 1891. The perfect Wagnerite 1898). Gegen den Anarchismus trat er 1895 mit der Schrift: The impossibilities of Anarchism auf. Namentlich sein Eintreten für Ibsen ist höchst denkwürdig; er selbst ist von Ibsen vielfach beeinflußt, auch wenn er später eigene Wege ging. Der unendlich regsame, in Paradoxen spielende Geist, die Wahrheitsliebe und vor allem die eigentümliche Art, wie er eingewurzelte Vorurteile zerstörte und in überlegener Ironie mit dem Leben spielte, kommt in seinen dramatischen Werken zum Ausdruck. „Für mich", lautet eine grundsätzliche Äußerung Shaws, „liegt das Tragische und Komische des Lebens in den manchmal schrecklichen, manchmal lächerlichen Konsequenzen unseres beständigen Versuchs, alles Bestehende auf Ideale zu gründen, die in uns durch unsere halbbefriedigten Leidenschaften angeregt werden, anstatt es aus wissenschaftlich zu erklärenden Naturgesetzen herzuleiten." Sein Erstlingsdrama deckte das Wohnungselend in London schonungslos auf. Seine ersten 10 Stücke teilt er ein: Pleasant Plays 1898 (Arms and the Man, Candida, The Man of Destiny, You never can tell), Unpleasant Plays 1898 (Widowers House, The Philanderer, Mrs. Warrens Profession), Three Plays for Puritans 1903 (The Devils Disciple, Caesar and Cleopatra, Captein Brassbounds Conversion). Es folgten: Mensch und Übermensch 1903, Der Arzt am Scheidewege 1906, Fannys erstes Stück, Pygmalion u. a. Shaw wurde in Deutschland 1903 bekannt; Bahr trat für ihn ein, S. Trebitsch übersetzte seine Werke. Entwicklungsgeschichtlich ist Shaw so wichtig, weil er durch groteske Verzerrung der Wirklichkeit den letzten Schritt tut, der vom zerfallenden Impressionismus zum Expressionismus führt.

Verlaine, Huysmans, Verhaeren, Maeterlinck, die sich Symbolisten und aus einer gewissen Weltmüdigkeit heraus mit Stolz auch décadents nannten, berührten sich mit andern geistigen Strömungen: mit Ruskin, mit den Präraffaeliten, mit dem englischen Maler und Dichter Gabriel Dante Rossetti und standen in unterirdischem geistigem Zusammenhang mit Wagner und Ibsen in deren Spätzeit. Aus objektiven Beobachtern sind diese Dichter jetzt subjektive Genießer geworden. Weltanschauung und Weltgefühl haben sich bei ihnen vom Naturalismus abgewendet, aber die Darstellungsweise ist bei ihnen, auch bei Maeterlinck, zwar vergeistigt, jedoch impressionistisch geblieben.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts wird in Frankreich der Kampf sowohl gegen dieses ästhetische Genießertum (L'art pour l'art), wie gegen die positivistisch naturalistische Weltanschauung Zolas (L'art pour la vérité) aufgenommen. Die Vertreter der neuen Richtung sind André Gide, Paul Claudel und Romain Rolland. Ihr Grundsatz lautet: L'art pour la vie. Die Kunst soll eine Schöpfung und nicht eine Abschrift des Lebens sein. Die Kunst beginnt, wo die Nachahmung des Lebens aufhört. Der Künstler ergreift das Leben wie der Adler seine Beute und trägt es empor in den Äther. Wo die Kunst nicht höchste Form des Lebensaufschwungs ist, wo sie zu einem seelenlosen Spiel mit Formen, wo sie ein erkünsteltes Haschen nach Sensationen wird, da ist sie entwürdigt und entartet. Wo sie sich gegen das Leben abschließt, ist sie dem Tod, der „Versteinerung" verfallen.

Diese Dichter stützen sich auf die Intuitionsphilosophie des französischen Denkers Bergson (geb. 1859), besonders auf dessen Schrift L'Évolution créatrice 1907. Die materialistische und monistische Weltanschauung ist hier auf den

Kopf gestellt. Das wissenschaftlich-begriffliche Denken ist aus der Philosophie entfernt oder auf eine tiefere Stufe gewiesen. Die Welt ist nach Bergson nicht durch naturwissenschaftliche Forschungen zu ergreifen, sondern nur durch unmittelbares Erleben (Intuition). „Die Welt war nicht, ist nicht und wird nicht sein, sondern wir sind." Die Welt ist nicht deterministisch und kausal bestimmt, sondern der Mensch ist der göttliche Mitschöpfer der Welt; er hat Selbstbestimmungsrecht und steht unter einer sittlichen Weltordnung. Gide (geb. 1869) zeigt stufenweise die Entwicklung zu diesen Anschauungen in den Werken: Le Traité de Narcisse (Charakteristik des l'art pour l'art-Künstlers), Paludes (Seelenleben eines Pariser Symbolisten), Nourritures terrestres, L'Immoraliste, La porte étroite, Roi Candaule (Durchbruch vom bloßen ästhetischen Genießertum zum Streben nach eigener Höherentwicklung auf dem Wege des Opfers und des sich selbst Offenbarens. Paul Claudel (geboren 1868) geht in seinen Werken (L'Annonce faite à Marie 1911 l'Otage) denselben Weg, aber nicht vom calvinistischen, sondern vom katholisch-mystischen Standpunkt aus.

Der Anschlußpunkt an den Expressionismus ist da.

So ergibt sich aus dieser kurzen Übersicht der französischen Literatur von 1910 bis 1921 folgendes auch für unsere Literatur sehr merkwürdige Resultat: Gegensatz zum Naturalismus Zolas, aber auch zum Ästhetizismus Maeterlincks; Reaktion gegen den religiösen Skeptizismus der Philosophie, Hinneigen zum positiven Glauben; Abwendung vom Sozialismus, aber auch Absage an den Kapitalismus und die Bourgeoisie; statt psychologischer Zergliederung und exakter Beobachtung: Intuition; statt kühler Beobachtung der Wirklichkeit: Erschüttertsein vom Leben, Miterleben, ja, sogar sich Mitschuldigfühlen am Elend der Welt.

Der Schauder vor der Wirklichkeit

So kam erst in Frankreich, dann in Deutschland allmählich in die erstarrte Kunstanschauung des Naturalismus wieder ein Fließen, ein Aufbruch, ein Tauwetter, ein fruchtbarer Zustand der Entwicklung. Ich stehe nicht an, was Deutschland betrifft, in dem „Fließen" der Generation, das nach kurzer Erstarrung um 1892 beginnt, ihre größte und literargeschichtlich wichtigste Eigenschaft zu sehen. Erst durch Vereinigung von physischem und psychischem Impressionismus hat die Generation ihre Aufgabe in der Geschichte erfüllt.

Der Wendepunkt aber trat ein, als die Generation, wie ein einsamer Wanderer hinter Wald und sonnigem Hügel, „das Haupt des großen Pan" erblickte, d. h. als der Moment der Erschütterung für sie eintrat, wo alle gemachte Objektivität, Wissenschaftlichkeit und Kühle nichts mehr half und sie das Grauen packte. Vor der immer vollendeteren Wirklichkeitsdarstellung des Elends in der Welt erbebten zuerst die zarten Naturen, aber auch die starken Naturen konnten die erblich Belasteten, die Entarteten, die Säufer, die Dirnen, die Proletarier, die Bauern, die Durchschnittsware der Menschheit Zolas, Dostojewskis, Tolstois und der Deutschen nicht mehr ertragen, konnten nicht immer mit Gorki auf dem Grunde des Lebens nach dem Strahl des sozialen Mitleids suchen, konnten nicht in dem ewigen Enthüllen der Lebenslüge, in dem Verscheuchen der Gespenster des Lebens bei Ibsen ihre Befriedigung finden.

Hier ist der Angelpunkt der gesamten Bewegung. Hat man ihn erkannt, dann liegt die ganze folgende Entwicklung klar und einheitlich da. Ein Erbeben vor dem Betrachten des Elends, ein künstlerischer Abscheu gegen die mitleidlose Schärfe des äußeren naturalistischen Sehens, gegen das „Treffen" dieses Elendszustandes ist erwacht. Und da steigt in den am Leben Leidenden, mit dem Grauen vor der Wirklichkeit, das der Naturalismus erweckt hat, das Sehnen nach neuer Schönheit empor. „Der am tiefsten Leidende verlangt am tiefsten nach Schönheit und er erzeugt sie" (Nietzsche).

Der erste Poet, der in Deutschland aus der Erschütterung vor der Wirklichkeit heraus den Ruf nach Schönheit erhebt, ist Richard Dehmel. In Scheerbart u. a. hatte er Vorläufer. Auch Bahr (Kritik der Moderne 1890, Überwindung des Naturalismus 1891, Renaissance 1897), ein glänzender Allesempfanger, Allesüberwinder, wäre zu nennen, doch scheide ich Bahr, als von der Entwicklung im Ausland bestimmt, zunächst aus.

Dehmel schrieb 1892 in der Gesellschaft über die naturalistische Alltagstragödie. Schon die ekstatische Form, in der er das tat, ist charakteristisch. Das war nicht der Ton des prüfenden, wissenschaftlich seinwollenden Monisten und Materialisten. Nicht als begrifflich Erkennender, sondern als fantastisch Glühender, als ein von furchtbaren Erlebnissen durchschütterter Mensch offenbart Dehmel 1892 das Sehnen der Generation, von dem brutalen äußeren Naturalismus Zolas, von der Stickluft der Lazarette und Armenhäuser, von der Enge der Alltagsrede des Dramas erlöst zu werden: „Der ich ein schmelzendes Erz bin unter dem glühenden Odem der unerforschlichen Inbrunst", rief Dehmel den Dichtern seiner Zeit zu, „laßt uns wieder Menschen machen, heute treibende! ein Bild, das uns gleich sei! uns, den Schaffenden! Profeten der Sonne, was säumt Ihr?"

Sie säumten nicht. Sie waren schon da. In der Heimat wie in der Fremde. Die wichtigsten Erscheinungen der beginnenden Bewegung waren die östreichische Dichtung und die Dichtung Friedrich Nietzsches.

Im Jahr 1890 war der Naturalismus von Berlin auch nach Östreich gedrungen. Hermann Bahr hatte dabei Agentendienste verrichtet. Der Wiener Naturalismus unterschied sich wesentlich von dem Berliner. Er mied die Brutalitäten des norddeutschen Naturalismus, er kritisierte vor allem das Überlieferte nicht. „Man frage einen der jungen Berliner nach Spielhagen oder Heyse — besser würde man den Henker gleich nach seinem Opfer fragen. Man frage einen der jungen Wiener nach der Eschenbach oder Saar — und der herzlichsten Verehrung, der innigsten Liebe, der zärtlichsten Treue ist kein Maß." Schon die Tonart war anders. „In diesem Lande alter Kultur wollte man von der rauhen Unanständigkeit des Naturalismus, vom schwieligen Proletarierstück und allerhand Kellererlebnissen nichts wissen. Auch die Welt, in der man sich nicht langweilt, wollte man nicht in ihrer dürren Gemeinheit sehen." Der Wiener Naturalismus hat etwas Weichliches, Weibliches, Genießendes; er gibt ein Bild der Wienerstadt mit ihren Plätzen, Gärten, Straßen und von dem Leben ihrer Bewohner, aber nicht scharf und notizbuchmäßig, sondern mit Empfindung gemischt und gleichsam aus der Erinnerung heraus. Das Alltägliche wurde gesagt, aber in einer entzückend

einfachen Form von musikalischem Reiz. Es war ein Naturalismus, der, wie die Wiener sagten, in die Form eines Walzers gebracht ist.

Bei den Östreichern war das Erbeben vor der Wirklichkeit nur eine leise, müde, weiche, elegante, lyrische Schwingung, bei Nietzsche durchdrang sie das Wesen. Es gab ja eigentlich nichts, was Nietzsche im Innersten mehr zuwider gewesen wäre, als Darstellung der Welt, wie sie ist, als Darstellung des Menschen in seiner unverhüllten Natur. Seine Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik und die Schrift Rich. Wagner in Bayreuth 1876, diese höchste Verkündigung Wagners, war nicht mehr und nicht weniger als ein lyrisch-philosophisches Gedicht, als ein Vorausnehmen des symbolistischen Kunstwerks.

Nietzsches Aufkommen 1890 bezeichnet den Wendepunkt in der Literatur des Zeitgeschlechtes; mit ihm wandelt sich der äußere Impressionismus in einen inneren. Nietzsche hat auf unser Schrifttum den größten Einfluß gehabt. Er wird in der Geschichte der Philosophie voraussichtlich keine so wichtige Rolle spielen wie in der Geschichte der Literatur. Bis 1886 war Nietzsche der Jugend fast unbekannt, dann ward er der Abgott kleiner auserwählter Kreise; wie ein ausgeplaudertes Geheimnis ward nach 1890 die Kenntnis von ihm allgemein. Von seinem Durchdringen, nicht von der Bewegung der Symbolisten in Frankreich, datiert die Wendung der jungen Generation vom Sinnfälligen zum Seelischen, vom Stofflichen zum Formalen, vom Realen zum Fantastischen, vom Demokratischen zum Aristokratischen; von ihm datiert der Wandel des Dichterideals vom Bohémien zum Seher und Priester, vom mitleidvollen Sozialisten zum herrisch gebietenden Übermenschen. Schon in der Morgenröte, mehr noch in der Fröhlichen Wissenschaft, am stärksten aber im Zarathustra trat bei Nietzsche eine neue Behandlung der Sprache hervor. Die Inspiration des Künstlers hatte seit Wagner kein Deutscher so stark gefühlt, wie der Schöpfer des Zarathustra. Hier sprach ein Dichter aus der Glut der Ekstase, hier erblühten Worte berauschender Schönheit, hier waltete eine mächtige Kraft zum Gleichnis, hier gingen Musik und Poesie eine neue Verbindung ein.

Doch der Schauder vor der Wirklichkeit drang, als er einmal verkündet war, tiefer und tiefer in das Schaffen der großen und kleinen Poeten ein; er ward sehr rasch zum Anstoß einer neuen Entwicklung.

In Bierbaums Modernem Leben 1891, in den Blättern für die Kunst 1892 ff., im Musenalmanach der Jahre 1893 und 1894, herausgegeben von Bierbaum, dann in der mit erlesenem Geschmack redigierten Kunstzeitschrift Pan 1895—1899 und endlich in der Insel 1899—1902 erkennt man, wie der physische Impressionismus mehr und mehr durch den psychischen Impressionismus verdrängt wird. Es ist ein Beweis für die Kraft der Generation, daß beide Strömungen sich in ihr vereinigen; daß die eine beginnt, noch ehe die andere sich völlig ausgegeben hat. Die stärkste Reaktion gegen den Naturalismus findet man in den Blättern für die Kunst.

Das geistige Oberhaupt der Blätter für die Kunst ist der Lyriker Stefan George. Der Herausgeber war Karl August Klein, der die Einleitungen und die programmatischen Erklärungen schrieb. Von den Beiträgern — zumeist Wienern — sind zu nennen: Hugo von Hofmannsthal, Paul Gerardy, Karl Wolfskehl, Leopold Andrian, Max Dauthen-

dey, später Ernst Hardt und Karl Gustav Vollmöller. Die Blätter für die Kunst (illustriert von Melchior Lechter) erschienen in zwanglosen Heften von vornehmster Ausstattung 1892 bis 1904. Sie wurden vom Buchhandel gänzlich fern gehalten und hatten nur einen geschlossenen, von den Mitgliedern geladenen Kreis von Lesern. Zwei Auslesen wurden der Öffentlichkeit zugänglich, die erste umfaßte die Jahre 1892 bis 1898, die zweite die Jahre 1898 bis 1904. Eine Reihe dichterischer Einzeldrucke löste die Blätterfolgen ab, so von den Dichtungen von Wolfskehl, Friedrich Gundolf, Lothar Treuge u. a.

Der erste, der die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Blätter für die Kunst lenkte, war der Literarhistoriker Richard M. Meyer 1897. Im Jahr 1899 ließ Stefan George, der bisher seine poetischen Schöpfungen wie die Vestalin ihr Kind vor der Öffentlichkeit versteckt hatte, seine Werke mit erlesener Ausstattung mit eigener Rechtschreibung erscheinen.

Neue Forderungen

Die wichtigsten Anschauungen der Blätter für die Kunst lassen sich in folgenden Sätzen zusammenfassen: Unser naturalistisches Schrifttum war bürgerlich, pöbelhaft, unterhaltend, belehrend, programmatisch, tendenziös. Nicht die starre Wirklichkeit, sondern den höchsten endlichen Eindruck eines Geschehnisses soll man wiedergeben. Der Naturalismus hat nur verhäßlicht, wo man früher verschönte, aber streng genommen nie die Wirklichkeit wiedergegeben. Einst wollte man Erfindung von Geschichten; jetzt will man das Erwecken von Stimmungen; einst war mit peinlich genauer Kleinmalerei das Wirkliche dargestellt worden, klipp und klar hatte man alles herausgesagt; jetzt flüstert der Dichter mit Hilfe wesentlicher Worte die Empfindungen ein. Einst ward wissenschaftliche Vollständigkeit und Genauigkeit des Einzelfalls in der Dichtung erstrebt, jetzt taucht der Künstler ins Leben der Allheit; einst ward das Individuelle gesucht, jetzt sucht man das Überindividuelle; einst endete die Kunst, wo die Wirklichkeit endete, jetzt beginnt die Kunst, wo die Nachahmung aufhört; einst war der Dichter fast Reporter der Begebenheit, jetzt hat er den Willen zum Stil, jetzt wählt, gruppiert und komponiert er, jetzt will er nicht mehr der Menge gefallen; jetzt spricht er in Rätseln, ist tiefsinnig „dunkel"; jetzt gesteht er, wie Maeterlinck sagte, daß das Feinste, Unaussprechlichste nicht in den Worten, sondern zwischen und neben den Worten liegt. „Es ist eine billige Vorspiegelung, Formenreinheit sei etwas dem deutschen Geiste Unangemessenes." „Das Verwerfen jeder Übereinkunft in Gesellschaft und Kunst ist entweder sehr jung oder sehr gemein. Leute von niederer Abstammung haben keine Überlieferung."

Diese Ästhetenkunst ist schön, blendend, aber sie reicht nicht hinab in die Tiefe des nationalen Lebens. Die Nation hat sie nie berührt. Diese Geschmeidekunst hat nicht den Atem des Lebens. Über die Theorie, über den Anteil artistischer Kreise kamen Stefan George und sein Kreis nicht hinaus. Er schuf wie Hofmannsthal nur eine Goldschmiedekunst, eine Zellenschmelz-, richtiger noch eine Mosaikkunst, die freilich aus vielen kostbaren Teilen mit der Künstlerinbrunst eines Dinglinger gebildet war, aber der man kühl gegenüberstand, und die, in Mengen beieinander stehend, ermüdet wie die endlose Reihe der Kostbarkeiten im Grünen Gewölbe.

Der schöpferische Zerfall der naturalistischen Doktrin

Nietzsche und Dehmel waren große, Stefan George und Hermann Bahr, der sehr rasch von einer Überwindung des Naturalismus sprach, sind nur kleine

Erscheinungen; bedeutsam ist Stefan George aber dadurch, daß er das Haupt einer ganzen Gruppe ward. Doch die Entwicklung, zu der Nietzsche und Dehmel den Anstoß gegeben, ging weiter. Es begann ein Prozeß, den ich den schöpferischen Zerfall des Naturalismus nennen möchte.

Es gibt ein naturwissenschaftliches Bild, das in der Gestalt eines großen Baumes zeigt, wie sich aus einem Grundstoff, der Kohle, die verschiedensten Produkte herausbilden. Den Steinkohlenteer sehen wir scheinbar als bloßes Abfallprodukt entstehen, aber hier beginnt das Wunderbare; aus dieser schwarzen zähen schwerflüssigen Masse entwickeln sich die verschiedensten Stoffe: da sehen wir Farben erblühen in grell schimmerndem Glanz; da sehen wir kühlende Heilmittel entstehen; da entwickeln sich köstliche Riechstoffe; da bilden sich Süßstoffe von unerhörter Stärke; da entsteht künstlicher Dünger; da entstehen Schmieröle von nützlichster Eigenschaft, da ballt sich in Sprengstoffen eine zerstörende Gewalt ohnegleichen. Und alles entsteht aus dem schwarzen, glanzlosen Stoff, wandelt sich durch schöpferische Beeinflussung auf natürliche Weise zu einem Wunderwerk menschlicher Technik.

So möchte ich auch von einer schöpferischen Umbildung des literarischen Naturalismus reden. In seiner einfachsten, strengsten und konsequenten Form gleicht er dem Teer; in den Zerfall- und Umbildungsprodukten des Teers bis zum Indigo aber erwacht erst die in ihm schlummernde Kraft. Da lockert sich das Gefüge seiner Moleküle, da tritt er in den schimmernden Reigen der Schönheit. Und das allmähliche Wandeln des Naturalismus von der Schwärze des Teers zum Indigo ist eigentlich erst Auswirkung und Erfüllung des Naturalismus. Ihn nur als „Teer" zu betrachten und zu bekämpfen — wie das bisher fast immer geschehen — ist falsch. Man muß diesen Grundstoff nach dem schöpferischen Zerfall in seine Umwandlungsprodukte beurteilen.

Merkwürdig genug vollzog sich dieser schöpferische Zerfall des Naturalismus gerade zu der Zeit, als Eleonore Duse, die Darstellerin der „gedämpften Schwermut, der verweinten Melodie einer kranken Seele", sicherlich mehr Expressionistin als Naturalistin, zum erstenmal durch Deutschland zog.

Das erste war, daß der starre Naturalismus bei Hauptmann, Holz, Schlaf u. a. seine eintönige Farbe verlor. Eine Sehnsucht nach koloristischen Reizen erwacht, ein Verlangen nach stillen Gärten, hohen Sälen, Palästen, weiten Landschaften, nach Menschen in festlichen Gewändern. So entsteht zuerst ein dekorativer Impressionismus (Hofmannsthal, Schnitzler, Beer-Hofmann, später Dörmann, Stucken, Dülberg, Vollmöller). Er bleibt noch wirklichkeitsnahe, er will Wahrheit sein, aber er ist ein Weltfahrer, er ist ein Flüchtling des grauen Alltags. Er sucht Farben in der Nähe und in der Ferne: in der Nähe in der kosenden, zärtlichen Schönheit des späten Empire und der Biedermeierkunst von Altwien, die er wieder entdeckt (Tor und Tod); in der Ferne in der Welt Italiens und des Morgenlandes. Da kommen nun wieder freundliche Gestalten: da kommt das Wiener „süße Mädel"; da kommen Bierbaums minnesängerische Verse (Nehmt Frowe diesen Kranz) und sein Lobetanz: „heiterhell, springfroh, letztletzter Singetag"; da erscheinen die Kleinstadtbilder von Schlaf „aus Dingsda"; da kommen

Männer und Frauen in prangenden Gewändern in die Dichtung; es erwacht der Farbenrausch der Romantik; das Licht des Südens, das d'Annunzio, Nietzsche, Conrad Ferdinand Meyer, Goethe empfunden, bricht herein; das Geschichtliche tritt wieder auf, die Zeitgrenzen schwinden; die Renaissance wird Mode; auf Jakob Burckhardts und Nietzsches Spuren erscheint ein glänzendes Heer von Gewaltmenschen und dämonischen Frauen (Der Eroberer von Halbe, Der Schleier der Beatrice von Schnitzler, Monna Vanna von Maeterlinck), aber auch aus dem Mittelalter (Hardts Gudrun und Tantris der Narr, Stuckens Gralsdramen), aus Althellas (Elektra, Ödipus), aus dem orientalischen Altertum (Hochzeit der Sobeide von Hofmannsthal) werden Stoffe gewählt; ein wirklichkeitsnahes, koloristisches Empfinden umkleidet die Menschen mit bunten Gewändern.

Aus veränderten Gewändern und Schauplätzen aber ergibt sich, wie schon jeder Schauspieler weiß, ein verändertes Stilgesetz auch für die Menschen. Ganz unmöglich kann ein Zeitgenosse von Prinzivalli aussehen wie ein Bewohner der Berliner Ackerstraße, unmöglich kann die Gudrun reden wie Frau Jenny Treibel. So verschiebt sich durch den Wandel von Zeit, Ort, Gewand, Umgebung auch das Bild im sprachlichen und psychologischen Sinn. Die neue ferne Welt aber ist nicht mehr kontrollierbar; das seelische Leben ist plötzlich dem Notizbuch, dem Experiment, der volkswirtschaftlichen Wirklichkeit entrückt. Die Fantasie muß aus eigenem Schatze hinzutun: der psychologisch-romantische Impressionismus erwacht. Er geht weiter als der koloristische Naturalismus; er hat Sehnsucht nach ungewöhnlichen Menschen, nicht bloß nach modernen Menschen in anderen Gewändern. Er will aus dem Kreis der tagfälligen Menschengattungen heraus; er hat sich an der Wirklichkeit müde studiert; er will los vom Naturgesetz, los von der peinlichen Logik; er will Menschen, wie er sie braucht — eigentümliche, aufgeregte, seltsame, nie dagewesene Menschen — erschaffen, erfinden, erträumen, erklügeln (Belinde, Hyacinth und viele andere Gestalten aus Eulenbergs Werken, Marquis von Keith und Gestalten aus Wedekinds So ist das Leben). So weicht der Impressionismus immer mehr von der bisherigen Theorie ab. Es war, als sei in dem Augenblick, da man die Welt der Seele dem Dichter erschloß, aus einem hochgezimmerten Gerüst ein wichtiger Halt gelöst und als sänke nun der ganze Dachstuhl zusammen. Aber so kann nur ein Theoretiker die Sache ansehen; der Pragmatiker weiß, daß Ideen ein Gesetz der Entwicklung in sich tragen, daß jede große Idee bis ans Ende ihres Inhalts schreiten muß, und daß sie auch dann, wenn all ihre Entwicklungsmöglichkeiten erschöpft sind, nie verschwinden kann, sondern in einer neuen, größeren, höheren Idee aufgehen muß. So auch im Naturalismus: Die Wiedergabe der erfahrbaren Wirklichkeit, das Treffen der Wirklichkeit war der große Gedanke der Naturwissenschaft und der Kunst dieser Generation. Sie hat diesen Gedanken stark und kühn zu Ende gelebt, auch dann, als ihr der große Gedanke Entsetzen einzuflößen begann. Spätergeborene werden vielleicht diese Erscheinung erst in ihrer vollen psychologischen Eigentümlichkeit erkennen: man will heraus aus dem Sozialen, aus der Armeleut-Poesie, aus der Spitallyrik, aus der naturwissenschaftlich-monistischen Gefangenschaft, heraus aus den engen Lebensausschnitten; man sehnt sich nach Schönheit, Feierlichkeit, Ab-

sonderung vom Gewöhnlichen (Hofmannsthal, Dehmel, Dauthenday, Hauptmann); man möchte in der Kunst wieder Tempel und Pyramiden erbauen, „von denen jeder ganz einfach in den freien Himmel und über tiefes Land zu seinen Füßen sehen kann". Der märchenhaft-fantasiehafte Impressionismus erwacht. Mit ausgehungerter Fantasie wirft sich die Generation auf die Schilderungen einer unwirklichen Welt. Wie aus einem Füllhorn stürzen die Wunder der Fantasie heraus. Die Traumdichtung, die lange vernachlässigte, das Märchen, die Sage, die Legende werden modern (Versunkene Glocke, Und Pippa tanzt, Rilkes Dichtungen, oder um minderwichtige Werke der vierten Generation zu nennen, Talisman von Fulda, Königskinder von Elsa Bernstein). In diese unwirkliche Welt ragt stimmunggebend das Unendliche hinein (Maeterlinck). Mit den bisherigen Mitteln der Schilderung kommt man nicht mehr aus. Eine Kunst, die in Sinnbildern spricht, wie sie der späte Ibsen gefunden hat, muß das Unendliche dem Gefühl nahebringen. Der symbolistische Impressionismus entwickelt sich (Rudolf Lothar: Der Wert des Lebens; von Richard Voß eins seiner besten Stücke: Die blonde Kathrein); ein Geheimnis umschwebt jetzt das Leben; dämonische Mächte vermutet man hinter den einfachsten Tatsachen, an die man früher geglaubt; bald ist es, als schimmerte hinter einer dünnen, halbdurchsichtigen Wand, die man durchbrechen möchte, das Licht der Unendlichkeit (Michael Kramer); bald ist es, als seien Endliches und Unendliches durch eine jenseitige Macht verbunden (Nach Damaskus, Totentanz, Scheiterhaufen von Strindberg). Es ist der mystische Impressionismus, der schon mit den Bestandteilen der Welt in souveräner Romantikerlaune zu spielen beginnt und aus dem der groteske Impressionismus erwächst, der in Spott und Gelächter über die bisher als unerschütterlich geglaubte Wirklichkeit ausbricht (Morgenstern, Wedekind, zum Teil Heinrich Mann und Shaw). Hier gelangt der innere Impressionismus bereits an seine Grenzen: hier endet jener Prozeß, den ich als schöpferischen Zerfall des Naturalismus bezeichnet habe; ein grotesker Impressionismus, der nicht mehr an die Wirklichkeit glaubt und sie vernichtet, ist eigentlich schon nicht mehr Eindrucks- sondern Ausdruckskunst. Aber während hier die Fäden in die Ferne laufen und bereits das Neue beginnt, werden andere Anstrengungen gemacht, das bestehende Weltbild zu retten, aber es anders zu betrachten. Das tut der neuklassische Impressionismus. Er sucht auf der Flucht vor der unerträglich gewordenen Lebensähnlichkeit das Zeitlose, er liebt die schöne, vergeistigte Form an sich; er strebt nach äußerster Einfachheit, nach Klarheit, Kühle, Verstandesschärfe; er möchte in einer geistigen Gletscherluft das Fest der Schönheit und der Wahrheit feiern (Paul Ernst) und poetische Kristalle schaffen. Und noch ein Weg eröffnet sich, dem Grauen des Lebens, der Häßlichkeit und Unbeseeltheit des materialistischen Weltbildes zu entfliehen, und dies ist der schönste, wahrste und einfachste Weg: der Weg ins deutsche Land, ins Heimatland, ins Kinderland. Die Heimatdichtung (Lienhard, Bartels, Sohnrey) ist unausgesprochene Romantik mit ihrer Flucht vor der Häßlichkeit des Lebens. „Es gibt drei Stufen der Heimatdichtung", sagt der Heimatdichter Gorch Fock, „die erste: der Heimat den Rücken kehren, den Himmel stürmen wollen, die Welt aus den Angeln heben; die zweite: sich, der Welt gram, der Heimat wieder zuwenden, in ihr alles sehen, sie

zum Mittelpunkt alles Lebens machen, die Welt da draußen verachten, und endlich die dritte und höchste: mit der Heimat im Herzen die Welt umfassen, mit der Welt vor Augen die Heimat liebend und bauend durchdringen." Eigentlich hätte die Heimatdichtung an sich schon von dem Druck des äußeren Impressionismus befreien müssen. Hier oder nirgends war der Weg zu der nationalen Dichtung, hier der Weg zur Totalität des deutschen Wesens. Daß die Heimatdichtung diesen Weg nicht fand, daß sie eng und absichtsvoll blieb und schließlich nur eine Richtung von kurzer Dauer war, zeigt, daß der Heimatdichtung die starken Talente und die überragenden Persönlichkeiten fehlten oder daß diese Bewegung trotz ihres Stoffs in unserer Zeit nicht aus dem Herzen der Nation kam.

Freilich: die Kunstrichtungen lösen sich nicht ab wie die Dynastien oder, um ein früher gebrauchtes Bild zu wiederholen, wie die Tänzer in einem Menuett oder die Wachtposten an einem Schilderhaus.

Neben all diesen Umbildungen — und das ist höchst merkwürdig — bleibt der konsequente Naturalismus auch in seiner alten, strengen Form bestehen, und zwar oft in ein und demselben Dichter: Gerhart Hauptmann ist der romantische Dichter der Versunkenen Glocke (1896) und des Armen Heinrich (1902), aber auch der naturalistische Dichter der Weber (1892), des Fuhrmann Henschel (1898) und der Rose Bernd (1903); ja, er ist in Hannele (1893), mehr aber in Pippa tanzt (1906) in ein und demselben Werk, freilich in äußerlicher Mischung, zugleich konsequenter Naturalist und fantastischer Impressionist.

Die Romantik am Anfang des Jahrhunderts, der Naturalismus am Ende des Jahrhunderts: beide sind zerfallen und doch sind sie die fruchtbarsten künstlerischen Nährböden, die beiden größten literarischen Tendenzen des Jahrhunderts gewesen. An diesen Urkräften gemessen, schwindet jede andere Richtung. Und hier enthüllt sich uns abermals eine neue Seite des Naturalismus; nunmehr sehen wir erst das wahre Wesen des konsequenten Naturalismus, wir sehen, was er für den großen Rhythmus des Jahrhunderts bedeutet. Er ist, für sich allein betrachtet, eine Erscheinung, die man vielleicht bekämpfen kann; aber im Zug des Jahrhunderts hat er eine welthistorische Bedeutung; Romantik und Naturalismus sind Eckpfeiler auf verschiedenen Ufern; die künstlerische Entwicklung des Jahrhunderts besteht darin, daß die Verbindung zwischen Romantik und Naturalismus gesucht wird. Zwischen Romantik und Naturalismus schwingt die Entwicklung; zwischen ihnen gehen die Spannungen von Ufer zu Ufer; die Literatur des verflossenen Jahrhunderts ist ein wundervoll gespannter Brückenbau, der das Hochufer des 18. mit dem Hochufer des 20. Jahrhunderts über Meere und Ströme verbindet. Der Laie sieht in dem stählernen Gebilde, das einen Meeresarm überbrückt, nur die äußere verwirrende Fülle von Schienen, Stangen und Bändern. Der geistige Mensch, hellsichtig für den Schwung der Linien in diesem Wunderwerk, sieht unendlich mehr: er sieht eine unsichtbare Welt von sich kreuzenden, stützenden, biegenden, von gebundenen und bindenden Kräften; er sieht die Schönheit und Kraft atmenden Linien, er sieht den Rhythmus des Jahrhunderts, und in Bewunderung und Demut erkennt er die geheimen Zusammenhänge.

Am Ziel der Bewegung

Langsam, doch unwiderstehlich und stetig war ums Jahr 1910 die neue Bewegung an ihr Ziel gelangt. Es war kein Bruch mit der Vergangenheit eingetreten, wie es in den Tagen des Kampfes den Alten und den Jungen erschienen war, es war ein organisches Wachsen und Werden. Und auch auf Seiten der Alten war manches anders geworden. Das Mißreden gegen das Neue, das Verneinen aus Bequemlichkeit war verstummt — unglaublich, wie zähe die Menschennatur gegen alles Neue sich sträubt! — leise und unmerklich, aber allgemein war die Erkenntnis des Neuen durchgedrungen; der Kampfeifer hüben und drüben hatte sich abgekühlt, die Überraschungen waren vorüber; man hatte einsehen lernen, daß man eine notwendige innere Entwicklung durchgemacht hatte; man verkümmerte der Jugend das unveräußerliche Recht nicht mehr, ihre Kräfte zu entfalten; viele Dichter der vorangehenden Generation suchten sogar in der Art der neuen Dichtung zu schaffen. Es kam die Zeit, da abhängige Talente, Nachahmer, Ausläufer und Dichter aus dritter, vierter Hand immer zahlreicher auftraten, da junge, reiche Snobs die Dichtung zum Zeitvertreib pflegten, die nach neuen Sensationen und erkünstelten Gefühlen ohne innere Erlebniskraft spähten.

Dies Wissen um Kunst und Dichtung der Vergangenheit, dieses Niederschauen von den Höhen der Bildung, dies Haschen nach allen möglichen Ideen, Formen und Stilen muß bei Beurteilung des Wertes der Dichtungen besonders betont werden. Nähme jemand die Werke der Generation als Werke eigensten Ursprungs, erklärte er sie nur aus Geist und Begabung des Dichters, faßte er die Werke nicht entweder ganz oder mindestens teilweise als überkommene Bildungsprodukte auf, so würde er sich bei ihrer Bewertung die erheblichsten Irrtümer zuschulden kommen lassen. Ein großer Teil der Dichtungen dieser Generation ist in erster Linie dem aufgespeicherten Reichtum von literarischen Ideen und Vorbildern zu danken; ein anderer Teil dankt der Notwendigkeit und der verführerischen Macht des wirtschaftlichen Verdienens seinen Ursprung, und nur ein verhältnismäßig kleiner Teil von Dichtungen ist in der Literatur von 1890 bis heute vorhanden, der ein wirklich eigenes inneres Erleben und ein selbständiges Gestalten erkennen läßt, und der deshalb für die literargeschichtliche Betrachtung allein in Frage kommt.

Ein Merkmal, das wir schon mehrfach bei dem Wechsel der Zeiten beobachtet haben, kehrt auch im Leben dieser Generation wieder: mit dem Bilderstürmen begann sie, mit der Verehrung der Großen endet sie. Es ist bereits hervorgehoben worden, daß deutsche Meister, die fast schon vergessen waren, hierbei eine führende Rolle gespielt haben.

Nicht aus Ibsens, Zolas, Tolstois Geist, sondern aus deutscher Art und tieferlebter innerer Not hat sich die Dichtung erneuert. Wohl aber hat es des Durchgangs durch die Fremde bedurft. Gegen Richard Wagner und seine Romantik erhob sich eine gewaltige Reaktion, die charakterisiert ist, wenn man den Namen Friedrich Nietzsche nennt. Das Aufkommen Hebbels ist unvergeßlich; es steht in tatsächlicher Beziehung zu dem Aufkommen Ibsens. Hebbels Symbolismus und Sittlichkeit verstand man erst, als man die „Runenschrift Ibsens“

zu lesen gelernt hatte. Otto Ludwigs Studienhefte vom Jahre 1856 wurden erst jetzt richtig verstanden. Dasselbe war bei Grillparzer, Kleist, Hölderlin, Novalis, Mörike, Gottfried Keller, Ludwig Anzengruber der Fall. Büchner wurde wieder zum Leben erweckt; die Droste erstand von neuem; Brentano, Hoffmann, Grabbe, Wilibald Alexis, Jeremias Gotthelf wieder entdeckt. Durch den Umstand, daß diese Dichter nach mehr oder minder langer Verkennung fast mit der Gewalt von lebenden Dichtern in die gärende Literatur eindrangen, entfaltete sich in Deutschland von 1890 bis 1900 eine wahre Renaissance der älteren Dichtung, die in ihrer strahlenden Schönheit vielleicht die merkwürdigste Erscheinung der gesamten Entwicklung der jungen Generation ist.

Wer auf die Strömung der Luft und die Zeichen der Zeit zu achten gelernt hatte, der mußte sich 1914 sagen, daß es für die Generation langsam Herbst wurde. Manche von den jüngeren Dichtern, die hoffnungsvoll begonnen hatten, waren gestorben oder vom Leben zerrieben; einige zum Journalismus gedrängt, andere waren in ihrer Entwicklung stehengeblieben, wer konnte sagen, weshalb? — der treibende Saft war einfach gestockt, der Trieb des Wachstums war zum Stillstand gekommen — einige Talente standen wohl in rüstigem Schaffen, aber in Zeitungsromanen, die „Literatur" spielten, wiederholten sie, was sie früher Besseres geschaffen hatten; einige waren zu bloßen Industrietalenten, zumal im Drama herabgesunken. Es herbstelte... Ein neues Zeitgeschlecht kam, das ließ sich nicht länger verbergen. Cidher, der Ewigjunge, wandelte wieder durch die Welt. An dem denkwürdigen Fest der Jugend auf dem Hohen Meißner 1913, an der Sprengung aller Autorität in Schule und Haus, an der Spannung zwischen junger und alter Generation, an dem Aufkommen eines neuen Verantwortungsgefühles der Jugend ließ sich die Wende der Zeit erkennen. Schon an der verkrampften Wut, mit der immer und immer wieder das Problem von Vater und Sohn behandelt und möglichst auf die Spitze getrieben wurde, war für jeden Tieferblickenden der Wechsel der Generation fühlbar. Das Goethewort erklingt in wilder Travestie:

„Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Verdirb es, um dich zu besitzen!"

Mitten in die Entwicklung kam der Weltkrieg, tief aufwühlend und furchtbar. Der Schauder vor der Wirklichkeit starrte jetzt den Weltfremdesten an. Von der Wirkung des Krieges auf die Literatur zu reden, ist jedoch noch zu früh. Wir wollen nicht Zeichendeuter und Kalendermacher spielen. Nur soviel sei gesagt: Der Impressionist, der Vertreter der letzten Generation des 19. Jahrhunderts, hatte an die Wirklichkeit geglaubt; an die Beobachtung, Darstellung, Abspiegelung des Wirklichen, an das Treffen der Ähnlichkeit des Weltbildes hatte er seine Kräfte gewendet, auch dann noch, als ihm die Wirklichkeit immer innerlicher, immer geheimnisvoller, immer durchgeistigter erschien und er in Symbolen von dem Wesen der Welt zu reden begann; er hatte an die Wirklichkeit geglaubt, als er vor ihr erschauderte; er hatte an sie geglaubt, als er mit ihr spielte; er hatte an sie geglaubt, selbst als er sie verzerrte. Der Expressionist aber,

der Dichter der ersten Generation des neuen Jahrhunderts, der Träger der Weltempfindung nach 1914, ist — wenigstens wie er sich jetzt 1921 zeigt — nicht mehr Diener, Bildner, Verkünder oder Deuter der Wirklichkeit, sondern im Stirnerschen Sinn wird er der Solipsist, der Allgeist, der sich der Wirklichkeit überlegen fühlt, der an ihre Existenz gar nicht glaubt, der die Welt zersprengt, in ihre Elemente zerlegt, aus ihnen die neue Wirklichkeit schafft und so in umfassendem Sinn Urheber, Schöpfer, Gestalter sein will. Hält man diesen Grundunterschied zwischen den Kunstempfindungen fest, dann wird einem schon heute die Grenzlinie der Generationen klarer. Die Generation der Ibsen, Zola, Tolstoi, der Hauptmann, Nietzsche, Dehmel, Liliencron, Hofmannsthal, Schnitzler, Eulenberg, Altenberg, Morgenstern und Wedekind, der Maeterlinck, d'Annunzio, Wilde und Shaw hält an der bestehenden Welt, hält an der Beobachtung, an dem „Treffen" der Wirklichkeit irgendwie fest. Die Generation der jungen, expressionistischen Dichter (die Funken sind aber noch nicht Flamme), die Generation von Werfel, Däubler, Stramm, Kaiser, Unruh, Hasenclever, Korngold will, durch innere Erlebnisse seltsam verkrampft, die Welt, wie sie besteht, weder respektieren noch beobachten, weder nachbilden noch karikieren, sondern sie will das Weltbild völlig neu aus dem Geiste des Dichters heraus schaffen; der Dichter bringt das Universum durch einen Willensakt hervor; er steht über Raum, Zeit und Ursächlichkeit.

Damit haben wir die Wasserscheide des Gebirges erreicht, wo die Ströme nach verschiedenen Richtungen rinnen.

Der Unterschied im Verhalten der Dichter zur Wirklichkeit ist so tief, daß man, von einigen Ausnahmen abgesehen, die es allerdings gibt, über die Zugehörigkeit eines Dichters zur impressionistischen oder expressionistischen Generation im allgemeinen nicht zweifelhaft sein kann.

Endergebnisse

Fassen wir das, was die fünfte Generation um 1910 erreicht hat, kurz und schlicht zusammen, so ist es folgendes:

Der Zusammenhang mit der großen europäischen Geistesbewegung war hergestellt; die Fühlung mit den Interessen der Zeit war gewonnen, die modernen philosophischen und naturwissenschaftlichen Erkenntnisse waren unlösbar mit dem Schrifttum verbunden. Die Literatur war wieder eine Macht geworden, mit der man sich ernstlich auseinandersetzen mußte.

Leben und Charakteristik waren in der Dichtung neu erblüht; die Daseinsfreude war erhöht, das Konventionelle zurückgedrängt, Naturalismus und Romantik zu einer vorher noch nicht bekannten Verschmelzung geführt, das Akademische war abgelehnt, dem Individualismus eine freie Bahn geschaffen; der Roman, das Drama, die Lyrik waren in ungeahnt reichen Formen entwickelt.

Eine neue dichterische Technik war ausgebildet, sowohl für den äußeren wie für den inneren Expressionismus, und damit nicht nur ein großer technischer Fortschritt im Einzelnen gewonnen, sondern auch eine hohe Stufe technischen Könnens erlangt, die zu erreichen fortan jeder Dichter stillschweigend verpflichtet war.

Mit der Epigonenkunst hatte man gebrochen, die Schiller- und Heinenachahmung hatte man endgültig beseitigt, die Trugtalente, die Halbdichter und Modepoeten der vorhergehenden Generation waren gründlich abgetan.

Das Heimatliche, Nationale war zu erreichen versucht worden, aber wir dürfen die Tatsache nicht verkennen: eine Kunst, die das ganze Volk umschlossen hätte, war nicht geschaffen. Der Dichtung ums Jahr 1910 fehlt die Totalität des nationalen Wesens, das Erschöpfende in dem Gefühlsmäßigen. Gerhart Hauptmann war vielleicht der einzige, dessen Werke sich behaupteten, und der über die anderen Dichter hinauswuchs. Die Kunst der Zeit drang nicht tief in das Volk; sie war, wie fast immer in Deutschland, eine Kunst über dem Volk. Dafür aber waren mit Inbrunst die großen Dichter der vorangegangenen Generationen: Hölderlin, Novalis, Kleist, Grillparzer, Grabbe, Büchner, Mörike, Annette, Hebbel, Ludwig, Keller, Anzengruber, Meyer in ihrer Bedeutung erfaßt und für das moderne Schrifttum erst lebendig gemacht worden.

Und endlich war ein Grundunterschied zwischen alter und neuer schriftstellerischer Art entstanden, der sich an einem Bilde klar machen läßt: „Man halte sich ein Stück von Hauptmann, einerlei welches, gegen ein paar Akte Blumenthal, von denen es keine Phrase ist, daß sie das Theater bei uns einmal beherrschten. Ja, da steht eben schlicht die „Kunst" als unschuldig neue nackte Venus Anadyomene gegen etwas total Verschiedenes, — sei es noch so brav gemacht."

Schlagwörter der jungen Generation

Im Vorstehenden sind verschiedene Ausdrücke vorgekommen, die zu den Schlagwörtern der Zeit gehören. Eine Zeitlang schien es unmöglich zu sein, irgendein neues Werk zu charakterisieren, ohne diese Modewörter zu gebrauchen: differenzieren, dekadent, fin de siècle, Milieu, struggle for life u. a. Nicht ganz wollen wir diese Schlagwörter verachten, es bergen einige von ihnen einen höchst charakteristischen Inhalt, aber wir wollen suchen, den Sinn dieser Worte auf ganz einfache Weise auszudrücken. Nicht schulgerechte Definitionen sollen hier gegeben werden, sondern nur Andeutungen. Besser unvollständige Begriffsabgrenzungen als gar keine.

Die Moderne: Ein Wort, das den Gegensatz zur Antike bezeichnen soll. Es wurde 1886 von Eugen Wolff in Berlin bei Gründung des literarischen Vereins „Durch" gebildet und von Hermann Bahr in Umlauf gebracht (Zur Kritik der Moderne 1889).

Realismus: Die Kunst, die ihren Stoff aus der Wirklichkeit nimmt. Der Gegensatz zum Realismus ist die Fantasiekunst. — Andere Definition von Realismus und Naturalismus: „Realismus übt der, der eine mögliche Natur richtig wiedergibt, Naturalismus der, der eine bestimmte, gegebene genau wiedergibt."

Naturalismus: Die Kunstbehandlung, die ihre Motive möglichst der Natur, der Wirklichkeit entsprechend darstellt. Der Gegensatz zum Naturalismus ist die Stilkunst. Der Ausdruck Naturalismus ist als literarisches Schlagwort durch Zola aufgekommen, 1881 ist er in Frankreich allgemein gebräuchlich, 1883 bürgert er sich bei uns ein.

Decadence: Bezeichnung für eine überreife, übersättigte, krankhaft nervöse, blasierte im Zersetzungszustand befindliche Kultur. Mehr ethisches als literarisches Urteil. Als Gesamturteil für die moderne Kunst grundfalsch. Die Bezeichnung Decadence wird um 1885 in Frankreich Schlagwort, dient ursprünglich zur kritischen Brandmarkung der vom Naturalismus sich wegwendenden Dichter, wird von diesen aufgegriffen und eine Zeitlang als Ehrenname selbstgefällig getragen. In Deutschland von Nietzsche und Bahr eingeführt.

Fin de siècle: Ausdruck für die Empfindung, daß sich um 1890 die künstlerische, kulturelle und sittliche Kraft des 19. Jahrhunderts verbraucht habe und daß das Jahrhundert im Zustand der Erschöpfung sei. Die Bezeichnung will ungefähr sagen: Wir, die wir mit einem Fuß im 20. Jahrhundert stehen, sind über alles hinaus. Auch die Bezeichnung Fin de siècle ist von Hermann Bahr, dem Agenten der Literatur, bei uns eingeführt worden. Der Ausdruck trat 1888 zuerst in Frankreich als Titel einer vieraktigen Komödie Fin de siècle von Micard und Jouvenot auf. Um 1890 erscheint er in Deutschland und wird bald die Losung der Gedankenlosen.

Symbolismus: Die Kunstbehandlung, für die alles Sichtbare nur eine Summe von Ausdrucksmitteln und Sinnbildern für die den Dichter eigentlich interessierenden Ideen ist. Der Symbolist will nicht klare Begriffe wecken, nicht in der Art des Naturalismus „die Außenwelt katalogisieren", sondern durch Andeutungen, durch den Klang der Worte, durch Duft und Farbe das Gefühl erregen. Der bloße musikalische Klang der Worte wird dem Symbolisten dabei wichtiger als der Sinn. Es ist eine doppelte Reihe von Vorstellungen und Empfindungen, die ein symbolistisches Werk durchzieht: eine naheliegende, minder wichtige und oft verworrene Reihe farbiger, musikalischer oder anderer sinnlicher Empfindungen, und eine parallel laufende Reihe damit zusammenhängender, das Sinnliche übersteigender, höchst verfeinerter Ideen, Vorstellungen und Empfindungen. Der Ausdruck Symbolismus ist 1885 von Paul Verlaine und Jean Moreas geprägt und von Nordau 1892 und Bahr 1894 in Deutschland angewendet worden. Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Mallarmé, Henri de Regnier und Maeterlinck sind die bekanntesten Symbolisten.

Allerdings ist hier ein Unterschied zwischen dem Symbolismus der Franzosen und dem Symbolismus Ibsens, Wagners und Goethes zu machen: „Der große und wahre Symbolismus, der der Welt einen Faust und die Göttertragödien Richard Wagners gab, hat mit der rein artistischen Richtung der Franzosen nichts zu schaffen. Der Symbolismus der hohen Kunst war in Deutschland niemals tot gewesen. Hebbel hatte in seinem Sinne den Gyges geschaffen, Böcklin hatte ihm seine Farbenkunst geliehen. Dieser Symbolismus ist unsere ewige Moderne, zu der sich jeder Dichter bekennen muß, der höhere Ziele hat, als dem Publikum die Langeweile zu vertreiben. Er ist wohl dem Deutschen — und der nordischen Rasse überhaupt — mit dem Blute selbst angeboren."

Artistenkunst, Ästhetenkunst: „Weil manche junge Dichter nicht die Kraft fühlen, gemeinverständlich wie Homer und Shakespeare und Goethe ihrem Volk zu übermitteln, was sie etwa Neues mitzuteilen haben, darum haben sie bettelstolz die traurige Weisheit erfunden: es schreibe ein jeder von ihnen nicht für sein Volk, sondern für seine Gemeinde, für die Kreise von geistigen Standesgenossen, die die Geziertheit und Undeutlichkeit des dichterischen Ausdrucks als Feinheit und Neuheit empfinden."

L'art pour l'art: Ein an sich richtiger Grundsatz, die Kunst nur um der Kunst willen zu treiben. In vielen Fällen aber bedeutet dieses Wort, daß die Kunst dazu dienen soll, die abgelebten Sinne einzelner, gegen natürliche und schlichte Schönheit abgestumpfter Kunstgeschmäckler zu kitzeln. Von Theophil Gautier eingeführt.

Impressionismus und Expressionismus. Zwei Ausdrücke, die ebenso unglücklich wie unvermeidlich sind. Jeder wird sich etwas anderes dabei denken. Der ausgezeichnete Literarhistoriker Richard Müller-Freienfels gibt folgende Definition: Für den Impressionismus macht der Eindruck der Außenwelt das Wesen der Kunst aus. Für den Expressionismus ist der Ausdruck der Innenwelt die Aufgabe der Kunst.

Milieu. Viele gute deutsche Ausdrücke sind dafür zu gebrauchen: Welt, Umwelt, Umgebung, Verhältnisse, Lebensluft, Lebenskreise, Bilder, Bereich, Ton, Geist, Stimmung, Färbung, Schilderung. Nur scheinbar ist dieses Wort unentbehrlich. Der Begriff stammt von Taine (Englische Geschichte 1883) und wurde durch Zola allgemein bekannt und gebräuchlich.

Manier: Eine Kunstbehandlung, durch die die Natur nach gewissen Grundsätzen unvollkommen und ohne innere Notwendigkeit, übertrieben und zugleich schablonenhaft dargestellt wird. Manier ist ein Versuch, durch Übertreibung über den Mangel an wirklicher Eigenart hinwegzutäuschen.

Stil: Übereinstimmung der Teile eines Kunstwerkes untereinander und mit dem Ganzen nach innewohnenden, notwendigen und natürlichen Gesetzen.

Die Pfadsucher

Kretzer

Nicht als Gesamterscheinung darf Max Kretzer unter die Pfadsucher gerechnet werden. Mit seinen ersten Romanen aber zog er ein neues großes Gebiet in das Reich der Dichtung. Man kann wohl sagen, daß auf seinen Wegen Holz und Schlaf, Gerhart Hauptmann und die sozialen Romanschriftsteller und Dramatiker der Folgezeit gewandelt sind. An Beschränkungen und Schablonenhaftigkeiten des Romanstils, die man heut — wie lange schon! — versunken wähnt, muß man erinnern, will man Kretzers Pfadfindertum richtig ermessen.

Viele hatten schon vor ihm das moderne Berliner Leben in Romanen zu schildern versucht, so Gutzkow (Ritter vom Geist), Spielhagen (In Reih und Glied), Karl Frenzel (Silvia, Nach der ersten Liebe), Heyse (Kinder der Welt). Doch wie hatten sie dies getan! Ängstlich mieden sie genauere Angaben und realistischere Wesenszüge; selbst der Name Berlin wurde oft nicht genannt, der Schauplatz wurde nach einer „großen Stadt in Norddeutschland" verlegt. Statt Unter den Linden sagte man Unter den Akazien, statt Tiergarten Tierpark, statt Königsplatz Kaiserplatz. Als Kretzer 1879 auftrat und die Schablone durchbrach, als er die Straßen mit ihrem Namen nannte, die Passage, die Friedrichstraße, das Café National, die Hasenheide und dazu Menschen aus diesen Umgebungen schilderte, da kamen an die Zeitung, die diesen Roman brachte, Klagen, Beschwerden, entrüstete Entgegnungen! Daß die Darstellung des Lebens in den Kunstwerken realistischer werden mußte, war nach den geschilderten Wandlungen des öffentlichen und privaten Lebens klar; doch daß Kretzer als der erste mit dem Herkommen aufräumte: dieser Umstand sichert ihm die Stellung in der Literatur.

Max Kretzer, geboren 1854 in Posen, war der Sohn eines Malermeisters und späteren Gastwirts. Völlig verarmt, mußte die Familie Posen verlassen und 1867 nach Berlin übersiedeln. Im Alter von dreizehn Jahren wurde Max Arbeitsbursche in der Stobwasserschen Lampenfabrik, er mußte von früh sechs bis abends sieben Uhr arbeiten und verdiente einen Taler die Woche; mit fünfzehn Jahren erlernte er die Stuben- und Schildermalerei. In den unteren Volksschichten der Großstadt lebend, ein Besitzloser unter Besitzlosen, prägten sich ihm die Bilder sozialen Elends tief ein. Der rege Bildungsdrang des jungen Arbeiters litt darunter nicht; durch Selbststudien suchte er vorwärts zu kommen, Bücher wurden seine liebsten Freunde, er las die Nächte hindurch und rang sich Schritt für Schritt empor. Der Abgeordnete Franz Duncker, der Herausgeber der Berliner Volkszeitung, stellte ihm einen Sekretärposten in Aussicht. Bei der Arbeit an einem Firmenschild hatte Kretzer das Unglück zu stürzen. Mit gebrochenem Fuß wurde er nach Hause getragen. Dort war soeben die Rohrpostkarte eingetroffen, die die Ernennung zum Privatsekretär enthielt. So war das nahe Glück von neuem in die Ferne gerückt. In einem Zimmer, aus dessen Ecken die Not starrte, lag der junge Arbeiter, von der Sorge gequält: wird morgen Brot sein? Auf dem Krankenbett schrieb Kretzer die ersten Skizzen. Sieben Jahre schweren, langsamen, schriftstellerischen Emporringens folgten. Man kann wohl sagen, daß sich Kretzer nur durch Fleiß, ohne Reklame, aus eigener Kraft in die Höhe gearbeitet hat. Volkswirtschaftliche, geschichtliche, soziale Studien trieb er mit Eifer. Haften blieb in ihm die Schwerfälligkeit und die Ungleichmäßigkeit des Wissens; mitten in der Darstellung mahnt oft eine Einzelheit an die Lücken seiner Bildung. Der literarischen Parteiung der achtziger Jahre schloß sich Kretzer nicht an; mit emsigem Fleiß sah er mehr auf seiner Hände Werk als auf die Theorie zur Neugestaltung der Literatur. Seit den neunziger Jahren lebte er in Charlottenburg, dann in Berlin-Westend, mit der bürgerlichen Gewissenhaftigkeit eines Zola jährlich seine Romane hervorbringend, die mehr im Niveau herabsanken und versimpelten.

Romane: Die Betrogenen. Die Verkommenen 1883. Drei Weiber 1886. Meister Timpe 1888. Die Bergpredigt 1889. Der Millionenbauer 1890. Das Gesicht Christi 1897. Der Holzhändler 1900. Der Mann ohne Gewissen 1905. Söhne ihrer Väter 1908.
Kleine Werke und Skizzen: Im Riesennest 1886. Im Sündenbabel 1886. Gefärbtes Haar 1891. Ausgewählte Novellen 1912.

Der Lebenslauf Kretzers läßt schon die Züge ahnen, die sein Schaffen bestimmt haben. Kretzer ist der erste Schriftsteller seiner Generation, der mit der Kühnheit und Ursprünglichkeit eines Kindes aus dem Volk das Leben des Volkes, der Arbeit zu schildern wagte. Bei seinen Vorgängern gab es ein Zieren, ein Schämigtun, ein Tasten gleichsam, ob man ein Schrittchen weiter in die gemeine Wirklichkeit gehen dürfe. Kretzer empfand davon nichts. Im Dunst der Arbeitsstube, in der von Lärm und Trübsal erfüllten Mietskaserne war er groß geworden; das Laster, das Elend, die Zähigkeit, die stille Tüchtigkeit, die kleinen Freuden des Volkes hatte er kennen lernen. „Es gibt", schrieb Kretzer — und damit drückte er im Verhältnis zur Kunst der Generationen vor ihm etwas neues aus — „es gibt für den ernst schaffenden Schriftsteller nichts Erquickenderes als die zeitweilige Berührung mit schlichten braven Leuten, den steten Anblick von harter Arbeit, des nimmer rastenden Kampfes ums Dasein, der die Triebfeder aller schlechten und guten Handlungen ist. Das Gefühl bleibt warm (vorausgesetzt, daß eins vorhanden ist), die Fantasie wird neue Anregung bekommen und die Gestaltungskraft wird nicht erlahmen. Was für Stoffe, was für Bilder bieten sich mitten im Volke dem Schriftsteller dar, der gelernt hat zu sehen und zu beobachten, und der es versteht, aus den äußeren Beziehungen zweier Menschen bereits seine Geschichte zu machen." Über die Kreise des arbeitenden Volkes geht Kretzer nur selten und nie mit Glück hinaus; die Schilderungen höherer Stände in seinen Romanen tragen einen Hauch von Banalität. Große, leitende, soziale Ideen hatte Kretzer nicht. Die Leidenschaft findet in seinen Werken keine Stätte. Die Unerbittlichkeit des großen Sittenschilderers Zola war ihm fremd. Er stellte das Leben des Volkes dar, breit, behaglich, beinahe bürgerlich gemütlich, doch weder mit der Exaktheit der spätern Naturalisten Holz und Schlaf, noch mit der harten, zusammengeballten, blitzartig zuckenden Kraft des Dichters der Weber.

Schon 1879 beginnt die Reihe der Arbeiterromane Kretzers mit dem Werk: Sonderbare Schwärmer oder Bürger ihrer Zeit. In dem großen Roman Die Betrogenen 1882 schilderte Kretzer das Schicksal und den verschiedenen Lebensausgang betrogener Mädchen. Wichtiger ist der Roman Drei Weiber, charakteristischer der Arbeiterroman Die Verkommenen. Er ist der erste soziale Roman der Generation, Bleibtreus gleichzeitige Romane weit überflügelnd und Hauptmanns Dramen die Hand reichend. Das reifste und abgeschlossenste Werk Kretzers ist Meister Timpe 1888. Es schildert an dem Schicksal des ehrsamen Drechslermeisters Johannes Timpe den Untergang des Kleingewerbes durch den modernen Großbetrieb. Im Millionenbauern zeichnete Kretzer die reich gewordenen Schöneberger Bauern — in der Erzählung: Gefärbtes Haar die Halbwelt — in der Buchhalterin die Frau im Erwerbsleben — in der Bergpredigt den Gegensatz zwischen Kirchentum und Christentum. Das Gesicht Christi war ein Versuch in Symbolismus. Unbedeutend sind die Dramen.

Es ist ein Irrtum, Kretzer einen Schüler Zolas zu nennen. Gelernt hat er von ihm, gewiß, aber Kretzers Vorbilder waren Dickens, Balzac und Daudet. An Daudet erinnern namentlich der Aufbau, die Art und Weise, wie die Handlung nicht sonderlich tief, aber für den Leser spannend verschlungen wurde, die zum Realismus strebende und doch niemals ganz wirklichkeitsgetreue Sprache. Der großartige Humor freilich, die Warmblütigkeit und schließlich auch die Menschenkenntnis des Südfranzosen gehen Kretzer ab. Er war und blieb ein Mann des mittleren Maßes, mehr Erzieher als Dichter, mehr gesunder Volksschriftsteller als künstlerischer Herz- und Seelenkündiger und ein hartnäckiger und dabei zahmer Romanerzähler.

Bleibtreu

Stieg Kretzer aus dem Arbeiterstand empor, so kam Bleibtreu aus den Kreisen der Bildung und des Besitzes. Frühzeitig, wie nur in Kindern des Glücks, züngelte in Bleibtreu die Flamme des Ehrgeizes empor. Not- und leidgeboren war auch seine Dichtung, aber nicht wie bei Kretzer aus tatsächlichem Mangel, sondern aus seelischem Leid. Bleibtreu trug in die werdende Literatur seines Geschlechts die heiße ehrgeizige Leidenschaft und den großen gedanklichen und geschichtlichen Zug.

Sein Vater bereits, der historisch hochgebildete Schlachtenmaler Georg Bleibtreu aus Xanten am Rhein, hatte 1852 als einer der ersten Maler Ereignisse des Tages dargestellt. In zahlreichen großen Gemälden, auf denen ihm namentlich der Ausdruck zornigen Schlachtengeistes geglückt war, hatte er Szenen aus den Kriegen 1864, 1866 und 1870 wirkungsvoll geschildert. Die Mutter war eine tüchtige kernhafte Natur. 1859 wurde Karl Bleibtreu in Berlin geboren. Seine Mutter gab ihm früh künstlerische Ziele. Mit zwanzig Jahren veröffentlichte er sein erstes Werk, unreif, unfertig in jedem Zug, das Epos Gunnlaug Schlangenzunge. Es war das Unglück seines Lebens, daß er zu kritiklos und zu früh Bewunderer fand. Bleibtreu hatte glänzende Gaben, für die Wissenschaft kaum weniger als für die Kunst; seine Begeisterung glühte für die Großen der Dichtung und der Geschichte: Shakespeare, Cromwell, Friedrich, Napoleon, Goethe, Byron. Vom Vater stammte die Vorliebe für die Kriegswissenschaft, von der Mutter das poetische Talent. Die glückliche Lebenslage gestattete die wuchernde Üppigkeit der geistigen Keime. Nach Beendigung der Studien unternahm Bleibtreu Reisen nach Skandinavien, Ungarn, Italien und England. Dann lebte er in Charlottenburg, in kriegswissenschaftliche, geschichtliche und literarische Studien versenkt und mit beispielloser Hast Werk auf Werk, Novellen, Dramen, lyrische Gedichte, Romane und Schlachtenbilder, in die Welt sendend. Bei seiner günstigen äußeren Lage war er völlig unabhängig. 1882 hatte er mit Dies irae Erfolg; Ende 1885 trat er mit realistischen Novellen hervor; zugleich war, wesentlich durch ihn, die literarische Bewegung der Jungen in Fluß gekommen; ärgerlich wünschte er seinen älteren Ruhm nicht mit den Bestrebungen der literarischen Revolutionäre vermischt zu sehen; er strebte ihr Oberherr, nicht ihresgleichen zu heißen. 1886 sprach Bleibtreu in der Broschüre: Die Revolution der Literatur leidenschaftlich verworren das Sehnen der Jugend aus, 1887 bis 1888 leitete er das Magazin, 1888 bis 1890 die Gesellschaft.

In den Berliner Jahren 1885 bis 1890 drängt sich Bleibtreus Schaffenskraft zusammen. Da erscheinen alljährlich Schlachtenbilder, Dramen, Novellen, Romane, Lieder und kriegswissenschaftliche Bücher in drängender Fülle. Eine neue Periode seines Schaffens beginnt 1895. In diesem Jahr erscheint das Schweizer Schauspiel: Der Weltbefreier. Dann tritt im dramatischen Schaffen eine längere Pause ein. Im Jahr 1908 war der Dichter dauernd nach der Schweiz übersiedelt. Er lebte in Zürich rastlos mit wissenschaftlichen und dichterischen Werken beschäftigt. Während und nach dem Weltkrieg arbeitete er an einer Aufgabe, die ihm besonders nahelag, an einer kritischen Geschichte des Weltkriegs.

Schlachten- und Feldherrnbilder: Dies irae (ohne Verfassernamen 1882 erschienen, ins Französische übersetzt und als das Werk eines französischen Offiziers wieder in das Deutsche übertragen, 1884 mit Namensnennung erschienen), Wer weiß es 1884, Napoleon bei Leipzig 1885, Das Geheimnis von Wagram 1887, Aspern, Waterloo, Vivat Fridericus u. a.

Dramatisches: Seine Tochter 1886. Lord Byrons letzte Liebe 1886. Harold der Sachse 1887. Der Dämon (Cesare Borgia) 1887. Volk und Vaterland (modernes soziales Stück) 1887. Weltgericht (französische Revolution) 1888. Schicksal (Napoleons Aufstieg und Fall, später der Übermensch betitelt) 1888. Ein Faust der Tat (Cromwell) 1889. Der Weltbefreier 1895. Karma 1901. Der Heilskönig 1903.

Lyrisches: Lyrisches Tagebuch 1885. Kosmische Lieder 1890 (später Gesamttitel seiner Lyrik).

Erzählendes: Gunnlaug Schlangenzunge 1879. Der Nibelungen Not 1884 (später Kaiser und Dichter 1905). Kraftkuren und Schlechte Gesellschaft 1885 (moderne Novellen). Größenwahn (Roman) 1888. Geist (Roman) 1906. Bismarck, ein Weltroman (Bismarcks Werden 1915. In der Deutschen Werkstatt 1917. Des Reiches Schmied, Schlußroman).

Geschichtliche und literargeschichtliche Werke: Revolution der Literatur 1886. Geschichte der englischen Literatur 1887. Kampf ums Dasein der Literatur 1890. Die Vertreter des Jahrhunderts 1904, 3 Bde. (Napoleon III., Victor Hugo, Wagner, Heine, Dickens, Taine, Nietzsche, Ibsen, Zola, Tolstoi, Bismarck, Moltke). Dazu viele kriegswissenschaftliche Arbeiten.

Man kann Bleibtreu nur verstehen, wenn man vorausschickt, daß das poetische Vermögen nicht die Urkraft seines Wesens ist. Es ruhte in ihm der gewaltige, dumpfe Drang, im großen Stil zu wirken. Poetische Gestalten zu schaffen, lag ihm im letzten Grunde fern. Bleibtreu war für die Welt der Taten geboren; aber da im Raum die Sachen hart sich stoßen, und da die Zeit seiner schlummernden Willenskräfte nicht bedurfte, ward er Führer und Feldherr im luftigen Gedankenreich. Nur unvollkommen glückte ihm das. Ein tiefer Zwiespalt zwischen Wollen und Können geht wie ein Riß durch seine Schriften. Bleibtreu ist ein Dichter, doch ohne Gedicht, will man unter Gedicht das in schlackenlos reiner Form Gestaltete verstehen. Faßt man aber Bleibtreu als einen Willensmenschen auf, der unfreiwillig zum Literaten wird, so erklärt sich einerseits seine Kriegspoesie und andererseits seine explosive Gewalt, sein maßloser Drang nach Selbstverherrlichung und sein rastloses Ringen auf literarischem Gebiet. Retten kann ihn, als Künstler betrachtet, auch diese Auffassung nicht; aber sie ermöglicht wenigstens das Verständnis für diesen eigentümlichen Pfadsucher der jungen Generation.

Bleibtreu stand fast allein in der Literatur, als er auftrat. In seinem Wesen lag — wie in Tieck, dem Berliner Landsmann Bleibtreus — eine Mischung von Verstandeskälte und romantischer Sehnsucht; er war überklar und doch zugleich mystisch. Ein Reichtum von Kenntnissen und Ideen war in ihn eingepreßt, mehr als in manchen anderen; eine brennende Fantasie griff nach dem Höchsten. Vier Werke hatten ihn aus der literarischen Jugend schon herausgehoben, als die Revolution der Literatur in den Modernen Dichtercharakteren 1885 begann: Gunnlaug Schlangenzunge 1879, das Drama Seine Tochter — es ist Byrons Tochter gemeint — Der Nibelungen Not 1884 und das Schlachtenbild in Prosa Dies irae. Um das Drama spielte Byrons Geist, dem sich Bleibtreu nah verwandt fühlte; in Dies irae (Erinnerungen eines französischen Offiziers an die

Schlacht von Sedan) regte jener nach innen gezwungene, in die Literatur gebannte Tätigkeitstrieb des Willensmenschen die Flügel. Christian Friedrich Scherenberg (1798 bis 1881) hatte in Waterloo, Leuthen, Abukir poetische Schlachtenschilderungen gegeben, aber Bleibtreu straffte die Wirklichkeitsdarstellung und gab den Generalstabsberichten novellistische Form. Die Schlachtenbilder Bleibtreus sind voll Anschaulichkeit. Cromwell, Friedrich II., Napoleon I. — namentlich der letzte — sind die Helden seiner Kriegsdichtungen. Die Poesie und die Philosophie des Kriegs und des Kriegertums sollen gezeigt werden: „dem vom Materialismus verseuchten Geschlecht soll zum Bewußtsein kommen, daß nicht das Leben der Güter höchstes ist und daß der tragische Ernst entscheidender Schicksalsstunden erst den Sinn des Lebens begreifen lasse." (Bleibtreu.)

Mit den folgenden Dramen und Novellen mündet Bleibtreu ins Schaffen der Zeit. Sie zeigten auf das deutlichste sein Ringen nach einer neuen Form. Bleibtreu war mit der gesamten Jugend einig in der Verachtung der alten Schuläſthetik, der Epigonendichtung, der hergebrachten Jambenstücke, der Butzenscheibenlyrik, der Kunst der geschmackvoll alternden Heyse, Scheffel, Ebers. Die Darstellung zeitgenössischer Zustände, moderner Menschen schrieb die Jugend auf ihr Programm; Straßen, Kneipen, Ateliers von heute sollten, in Augenblicksbildern keck erfaßt, im Rahmen der Dichtung erscheinen. Und koste es den Preis der Schönheit, nur endlich einmal aus dem Erhabenen, Edlen, Vornehmen, Eingebildeten, Nachgebildeten heraus! Auch Bleibtreu verlangte vom Dichter frische, derbe Kraft; zugleich aber forderte er die Verkündigung der modernen Weltanschauung und den Anschluß ans geistige und soziale Leben der Gegenwart. Im Frühlingsrausch dieser neuen Stimmungen und Empfindungen schrieb er seine realistischen Novellen: Schlechte Gesellschaft. Man darf Zola nur in bedingtem Sinn für Bleibtreu als Vorbild heranziehen. Die Novellensammlung erklärt sich von selbst aus Überdruß am Alten, Gezierten, Satzungsmäßigen. Zwei Geschichten waren darin für die Entwicklung der jungen Literatur am wichtigsten: Prostitution des Herzens und Raubvögelchen. Die Heldinnen waren Tingeltangelsängerinnen und Büfettdamen der Großstadt.

Die Absicht, die Bleibtreu dabei hatte, war klar. Er wollte ein Stück modernes Leben in die Dichtung reißen, zugleich aber wollte er die Tempelhüter des Alten mit brutaler Kraft vor den Kopf stoßen, sie in ihrem Schönheitsdusel aufscheuchen und beleidigen. Die Kellnerin als Hauptgestalt — ätherische Liebe im Bierdunst — Zotenworte neben feinsten Gefühlswerten — zahllose verhimmelnde Gedichte und daneben die Zwanglosigkeit der gewöhnlichen Gassenrede: es ist im Ganzen für den späteren Betrachter ein ungenießbares Werk. Doch zeigte sich daneben auch unverkennbare dichterische Kraft. Der Schluß vom Raubvögelchen war ein großer, die Seele weitender Akkord.

Ein literarisches Manifest, das wir an anderer Stelle besprochen haben, war Bleibtreus Flugschrift: Revolution der Literatur. Bleibtreu träumte sich hier in die Rolle eines Tatmenschen; seine Schrift war unreif, überspannt, subjektiv trunken, herrisch, doch vielleicht war der Kommandoton notwendig, die Jugend um das Panier des Führers zu sammeln, der, ein Napoleon des Kaffeehauses, die jungen Freunde seines Kreises im Grunde doch nur als Kanonenfutter betrachtete. Bleibtreu ist ein Märtyrer der Fantasie. Mit der Feder machte er

damals Revolutionen, mit der Feder, sagt Emil Mauerhof, schrieb er Todesurteile; mit der Feder führte er Feldzüge, blind um sich wütend; mit der Feder warf er damals unter tödlichem Hohn literarische Republiken zum Fenster hinaus. So steigerte er sein Innenleben bis zu dem Grad, wo er, da ja doch kein Mensch auf die Dauer ganz ohne die Anerkennung seiner Mitmenschen leben kann, notwendig nach einem Verstehen seiner Absichten dürstete. Und in der Welt ringsum, von der kleinen, immerhin unsicheren Schar seiner Jünger abgesehen, fand er besten Falls nur kühle Betrachtung. Er wähnte sich von Feinden umgeben; er glaubte an eine unsichtbare Verschwörung, die nur in seinem Hirn bestand. In dem pathologischen Roman Größenwahn 1888, der Berliner Verhältnisse schilderte, strudelte die langverhaltene Bitterkeit furchtbar hervor. Doch der Dichter, der in dem Werk ein Bild von sich selbst und von dem augenblicklichen geistigen und literarischen Chaos um sich her gab, befreite sich damit nicht, wie glücklichere Naturen es können. Einige Jahre blieb ihm ein nagender Grimm und Groll. Eine Reihe von Dramen war gleichzeitig oder etwas später entstanden: Harold der Sachse, Lord Byrons letzte Liebe, Weltgericht, Schicksal, Ein Faust der Tat. Vier Geniemenschen fühlen sich Bleibtreu besonders zugetan: Cromwell (Freiheit), Friedrich (Beharrlichkeit), Napoleon (Tat), Byron (Geist).

Sein bestes Napoleonsdrama, Schicksal, war in den ersten Akten bedeutend. Weltgericht, ein Revolutionsbild in fünf Akten, und Ein Faust der Tat (Cromwell) strebten höheren, neuen Zielen zu. Hier wollte Bleibtreu „statt eines aus der Geschichte herausgeschälten Helden mit entsprechender Liebeshandlung die unpersönlichen Massenmächte auf die Bühne stellen" oder anders ausgedrückt: für die soziale Zeit das soziale Massendrama schaffen. Es war eine Fortsetzung des Grabbeschen Strebens, aber auf der Bühne behaupteten sich die Dichtungen nicht.

Nach dem Jahr 1890, dem Ende seiner Sturm- und Drangzeit als Dichter, tritt eine deutliche Wandlung ein. Fast ein Jahrzehnt lang wendet sich Beibtreu fast nur dem kriegswissenschaftlichen Schaffen zu. Nur vereinzelt erscheinen poetische Werke. Stark, gesammelt, versöhnt erscheint er nach 1900 wieder als Dichter. Karma, Heilskönig, Die Vertreter des Jahrhunderts, Bismarck, ein Weltroman in vier Bänden sind neben der Sammlung seiner Lyrik, den Kosmischen Liedern, die Hauptwerke der zweiten Schaffenszeit. Den Gang der literarischen Entwicklung bestimmen sie nicht, aber in ihrer männlichen Kraft und gedanklichen Fülle gebieten sie Achtung.

Die beiden Harts

Stiller, nicht tiefer, aber planvoller war die Arbeit der beiden Harts. Vom Münsterland trieb sie der unruhvolle Geist, der die Jugend seit Ende der siebziger Jahre durchwehte, ins literarische Leben Berlins. Ein absonderliches Menschenpaar betrat mit den Brüdern den Schauplatz. Jahre hindurch waren sie literarische Bohémiens. Bohème bedeutet ursprünglich Zigeunertum, dann die Welt der verbummelten Talente in Paris. Der Ausdruck stammt von einem Werke Henry Murgers (Scènes de la vie de bohème 1815), worin das genialisch-liederliche Leben und Treiben in den Pariser Studenten-, Literaten- und Künstlerkreisen realistisch geschildert wird; seit 1860 kommt der Ausdruck auch für deutsche Verhältnisse vor.

Heinrich und Julius Hart waren jedoch auch in ihrer stürmischen Werdezeit niemals bloß Bohémiens. Wilhelm Hegeler schrieb von dem älteren Hart: „Er war der fröhliche Bruder Heinrich, so vielen gut bekannt. Ein Mensch von gestern und heute mit allen Vorzügen und Schwächen; und doch lebte in ihm ein Klang aus entschwundenen größeren Zeiten der Menschheit. Ein Naher und ein Ferner, ein Bohémien und ein Priester. Wäre er nur dieser gewesen, er hätte wohl mehr Ehre gefunden: aber daß so viele ihn liebten und noch lieben werden, das beruht auf dieser einzigartigen Mischung."

Im Münsterland und in Berlin. Die Brüder Hart stammten aus einem ehrenfesten evangelischen Bürgerhaus. Die Mutter war eine zierliche, fröhliche Rheinländerin, der Vater ein kerniger Westfale. Heinrich wurde 1855 in Wesel geboren. Frühe kam er mit den Eltern nach Münster, wo sein jüngerer Bruder Julius 1859 geboren wurde. In ihrer Vaterstadt besuchten die Brüder das Gymnasium. Die beiden Brüder wuchsen in Münster im Elternhaus in altlutherischer Gläubigkeit auf. Ein plötzlicher Umschwung in religiöser Beziehung trat zuerst bei Heinrich, etwas später bei Julius ein. Sie „bedichteten" damals alles, was einen Reiz auf sie ausübte, von der westfälischen Heide bis zu den indischen Tigerjagden. Schon auf der Schule redigierten sie eine handschriftliche Zeitschrift, schon damals von einer neuen Dichtung träumend, die erd- und quellfrisch durch die akademische Dürre brechen, Wirklichkeit atmen, Wahrheit künden und wie ein Sturmwind in die soziale Kleinlichkeit hineinfegen sollte. 1877 kam Heinrich nach Berlin; das Studium setzte er nicht fort; er sah ein, daß Dichtung und bürgerlicher Beruf sich nicht vereinten. Bald zog er auch den Bruder nach. Als trotzige Individualisten, voll Glauben an ihre Ideen, nahmen sie den Kampf mit dem Leben auf. Sie gründeten die Deutschen Monatsblätter, kämpften in ihnen für Wildenbruch, hungerten, dichteten, kritisierten, schwärmten, mußten wegen der Ebbe in der Kasse einige Zeit wieder heim nach Münster, veröffentlichten ihre ersten Gedichtsammlungen (Weltpfingsten, Sansara) und einige Dramen und kehrten zum zweiten Mal 1883 nach Berlin zurück.

In der Bohème. Im Norden Berlins führten die Brüder ein wahres Kunstzigeunerleben. „Lange Jahre durch, wenn man zu Harts kam, fand man in ihrem armen Heim immer und immer wieder die seltsamsten Gestalten. Stellenlose Schauspieler, die auf dem alten Sofa nächtigten, verkrachte Studenten, Bucklige, die sich nachts in eine alte Hose ringelten, in einem Bein geborgen und mit dem andern zugedeckt, neu zugereiste Halbpoeten, die noch keine Wohnung hatten und auch kaum eine finden würden, literarische Profeten, die vom Profetentum nur die Heuschrecken und Kamelshaare besaßen. Das kam und ging, lebte hier Wochen und Monate wie zu Hause, aß, was da war, und pumpte, was bar war. Und alles aufgenommen mit der gleichen unerschöpflichen Gutmütigkeit, alles hingenommen, wie selbstverständlich, alles gefüttert und gepflegt durch Teilen des letzten eigenen Groschens." Die Gedichtsammlungen der Brüder hatten schon auf die junge Generation gewirkt; die Kritischen Waffengänge 1882 bis 1884 rückten dem Alten kühn zu Leibe; Karl Henckell, Wilhelm Arent, Hermann Conradi, Oskar Linke, Leo Berg sammelten sich um sie; mancherlei Unternehmungen (z. B. der Deutsche Literaturkalender), die anderen später viel Geld einbrachten, scheiterten an dem unpraktischen Wesen der Brüder. Dank haben die Harts für ihre Unterstützung der jüngeren Dichter nicht geerntet, aber keine Enttäuschung verbitterte sie. „Wer in den Dreck fällt", sagte Julius, als man ihn vor allzu großer Vertrauensseligkeit warnte, „wird dreckig, aber ist das ein Grund, ihm nicht zu helfen?" Ernst von Wolzogen, der nach Hörensagen das Leben der beiden Brüder in dem Lumpengesindel später dramatisch schilderte, hat den Ton nicht richtig getroffen. In all dem Wirrwarr der wirtschaftlichen Verhältnisse blieben die Harts doch immer Poeten, gingen in der Bohème nie auf, sanken nie zu bloßen Kaffeehausliteraten herab. Der Plan zu Heinrich Harts Lied der Menschheit wurde in diesen Jahren gefaßt, und zwei Gesänge des großen, dem Höchsten zustrebenden Werkes wurden ausgeführt.

Friedrichshagen und der Kreis am Wasser. Allmählich zogen sich die Brüder von dem Treiben zurück. Auch ihre äußeren Verhältnisse besserten sich. Sie waren von 1887 bis 1900 Kritiker an der Täglichen Rundschau. Dem literarischen Verein „Durch"

standen sie nahe; hier lernten sie Wilhelm Bölsche, den schon früher genannten naturwissenschaftlichen Schriftsteller, und Bruno Wille, den Sprecher der freireligiösen Gemeinden Berlins, kennen. Bölsche und Wille wohnten „hinter der Weltstadt" in Friedrichshagen am Müggelsee. Um sie sammelte sich der „Kreis am Wasser". Hauptmann hatte mit ihm nur indirekten Zusammenhang. Dehmel, Conrad, Henckell, Wolzogen, Hartleben, Leistikow, Halbe, Strindberg, Hegeler, Polenz u. v. a. waren in der Nähe und der Ferne Kampf- und Streitgenossen der Harts.

Ein Jahr waren die Harts als Kritiker an der Deutschen Zeitung tätig. 1901 wurden sie Kritiker an der von Scherl gegründeten großen Zeitung, dem Tag. Die Nachfolge der Harts an der Täglichen Rundschau trat Karl Strecker an. Der Einfluß als Kritiker am Tag war ohne Zweifel weithinreichend, aber die Brüder haben eigentlich schwächer gewirkt als früher. Sie zeigten wohl eine hohe Geistigkeit, aber das scharfe, schlagende Wort, das Entscheidungen bringt, mangelte ihnen.

Weltbeglückungsideen. Aus den Giordano Bruno-Feiern, die Heinrich angeregt hatte, erwuchs die Neue Gemeinschaft, die Heinrich und Julius im Jahr 1900 in Schlachtensee gründeten. Die Gemeinschaft sollte ein Orden vom wahren Leben sein, „eine Vereinigung neuer Geistesmenschen, die den Sinn und Zweck des menschlichen Daseins durch eine auf das Ganze der Natur gerichtete Weltanschauung zu ergreifen und ihr Leben den höchsten Erkenntnissen gemäß zu gestalten trachteten." Das Unternehmen zeigte hochfliegenden Idealismus. Es lief auf die Gründung einer neuen Religion hinaus. Der Urheber war Julius Hart. Gedacht war die Neue Gemeinschaft als eine Art Kloster ohne jede klösterliche Förmlichkeit für „Flüchtlinge der Zivilisation". Religiöse Gedanken verbanden sich mit naiv kommunistischen Gesellschaftsformen; der allgemeine Weltbeglückungstraum der alten Bohème lebte nur in vergeistigter Weise wieder auf, aber den Brüdern gebrach es doch an den geistigen und praktischen Fähigkeiten, Führer der Bewegung zu sein. So mußte der Versuch nach mancherlei tragischen und tragikomischen Zwischenfällen bereits 1902 wegen Zahlungsschwierigkeiten wieder aufgegeben werden.

Stiller Ausklang. Für Julius Hart war diese Gründung nur ein weiterer Schritt zur Klärung seines Inneren. Nicht lange mehr sollten die Brüder ihr Gemeinsamkeitsleben fortsetzen. In der Blüte der Jahre ward Heinrich von einem Krebsleiden ergriffen. Er starb 1906 in dem Städtchen Tecklenburg in Westfalen. Julius überlebte ihn um viele Jahre, sein Gedächtnis bewahrend und als Kritiker sich mehr und mehr zu der philosophischen Ruhe des Alters erhebend.

Gemeinsame Schriften der Brüder: Kritische Waffengänge 1882 bis 1884. Berliner Monatshefte 1885. Kritisches Jahrbuch 1888. — Schriften zur Gründung der Neuen Gemeinschaft: Das Reich der Erfüllung 1900, Die neue Gemeinschaft (Zeitschrift) 1902.

Heinrichs Schriften: Weltpfingsten (Gedichte eines Idealisten) 1879, Das Lied der Menschheit (ein Epos in 24 Gesängen), davon sind die ersten drei Gesänge vollendet. (Die Renaissance.) — Literarische Erinnerungen 1880 bis 1905 und Kritiken (im 3. und 4. Band der Gesammelten Werke).

Julius' Schriften: Sansara 1879, Homo sum 1890 und Triumph des Lebens 1892 (drei lyrische Gedichtbücher). — Sehnsucht 1893 (Novelle). Stimmen in der Nacht 1898 (darin die Novellen: Das Hunnengrab. Media in vita). — Zukunftsland I Der neue Gott 1899. II Die neue Welterkenntnis 1902. Bäume der Mittsommernacht 1905 (Weltanschauungsbücher). Kritiken.

Die Harts zeigen große innere Verwandtschaft, nur ist Heinrich schwerer, ruhiger, feierlicher; Julius sensitiver, empfindungsreicher, philosophischer. Als Künstler ist Heinrich vielleicht stärker, Julius aber feiner, einfühlsamer, lyrischer und anpassungsfähiger. Heinrichs Ehrgeiz geht im allgemeinen auf das Großdichterische, Julius strebt Ästhetiker, Philosoph, Menschheitsbeglücker zu sein.

Als Dichter stehen die Harts, ähnlich wie Kirchbach und Avenarius, zwischen der älteren und der jüngeren Generation. Indes, sie haben die Eigentümlichkeit,

daß sie mehr den neuen Weg weisen als ihn betreten. Heinrich veröffentlichte als Neunzehnjähriger die Gedichtsammlung Weltpfingsten. Das Suchende, Zukunftfreudige, Priesterliche, Philosophische von Heinrich kam darin zum Ausdruck. Sein Hauptwerk, Das Lied der Menschheit, ist ein unerhörtes Wagstück. Es sollte in vierundzwanzig Gesängen die gesamte Entwicklung des Menschen und der Menschheit von ihren dämmernden Anfängen bis zur tausendfarbigen Gegenwart umspannen. Vollendet sind nur drei Gesänge: Tul und Nahila 1886 (die Geschichte eines urzeitlichen Menschenpaares auf Ceylon), Nimrod 1888 (die Gründung der ersten Stadt und des ersten Königtums in den Ebenen des Eufrat), Mose (die Anbetung des goldenen Kalbes und die Vernichtung der Rotte Kora). Die folgenden fünf Epen sollten aus dem Altertum genommen werden. Acht Epen sollten das mittelalterliche Ringen der Menschheit darstellen und in der Befreiung des Gewissens durch Luther und des Geistes durch Kepler gipfeln. Die acht Epen aus der modernen Zeit sollten mit dem Freiheitskampf Amerikas beginnen und mit dem Gesicht von den sieben Flammen enden. Das Lied der Menschheit konnte nicht vollendet werden. Ein Werk von vierundzwanzig Epen, jedes einzelne von homerischer Breite, mußte schließlich aus psychologischen Gründen Bruchstück bleiben, wäre dem Dichter auch die äußere Muße beschieden gewesen. Es mußte dem Schöpfer endlich die Schöpferkraft fehlen, um alle Teile mit Geist und Leben zu füllen. Man spürt in den fertigen Gesängen den Mangel in Heinrichs Talent: sie sind lyrisch, rednerisch, aber unplastisch. Heinrichs Lied der Menschheit ist kein vorwärtsweisendes Werk, sondern ein Rückfall in akademische Kunstübung.

Julius ist im Gegensatz zu Heinrich lyrischer veranlagt. Sansara (Die Scheinwelt) betitelt er sein erstes Gedichtbuch, Homo sum (Mensch bin ich) sein zweites. Die geläutertsten Gedichte vereinte er in der Sammlung Triumph des Lebens (Anna; Leuchtend fließt die Nacht, Die Drossel ruft vom Lindenbaum). Reflexion und Gefühl sind die beiden Elemente seiner Dichternatur. Von all den Pfadsuchern der fünften Generation ist Julius Hart als Dichter am wenigsten Naturalist. Mehr in die Welt des Gefühls führen seine Novellen. Nicht der wollende und handelnde, sondern der fühlende Mensch ist der Gegenstand seiner erzählenden Kunst. In seinen Weltanschauungsbüchern, die von Buddha, Zoroaster, Christus erfüllt sind, ergießt sich sein ganzes Herz.

Als Kritiker eröffneten die Harts mit den Kritischen Waffengängen 1882 den Kampf für eine Erneuerung der Literatur. Wir kennen sie bereits. Selbstverständlich erscheinen uns heute ihre Forderungen: daß die Dichtung nicht mehr nach Hellas und Ägypten schweifen, sondern aus der deutschen Volksseele schöpfen solle; daß unsere moderne Dichtung nicht Formenglätte, sondern Tiefe, Größe, Glut der Empfindung brauche. Die Kritik der Harts in den Waffengängen war maßvoller und ernsthafter, wenn auch umständlicher als die Kritik, die einige Jahre nach ihnen in der Gesellschaft und im Magazin usw. alles Alte einfach kurz und klein schlug. Aber diese revolutionäre Kritik Bleibtreus, Conrads, Albertis drang eigentlich erst durch; erst durch die grobschlächtige Art ward das, was die Harts in den Waffengängen ausgesprochen hatten, Besitztum der literarischen Kreise. Die führende Stellung als Kritiker zu behaupten, gelang den Brüdern von 1890

an nicht. Es mangelte nicht an Geist, doch vielleicht an Charakterstärke. Sie haben wohl die andern vorwärts getrieben, sie selber aber sind künstlerisch stehengeblieben. Sie lebten, sagte man, als Kritiker wohl **vom** Theater, aber nicht **mit** dem Theater. Nur selten vernahm man von ihnen ein schneidendes Urteil. Der Bewegung, der sie selbst die Bahn erschlossen hatten, sahen die Brüder klaren Blicks, fest auf künstlerischem Boden fußend, aber mit verschränkten Armen zu. Als Kritiker waren und blieben sie auch jetzt auf die Ziele hoher Kunst gerichtet; von ihnen lernten die Jüngeren die Kunst der schaffenden Kritik, nur ihre führende Stellung war dahin.

M. G. Conrad

Conrad war es zu danken, daß es mit der realistischen Bewegung, die Harts Kritische Waffengänge eingeleitet hatten, brausend vorwärts ging. Conrad war freilich nicht der Ulrich Hutten der realistischen Bewegung, wie man ihn genannt hat. An Kraft und Wissen war ihm Bleibtreu, an Schärfe der Kritik und an geschliffener Form waren ihm die Harts, an Neuheit und Konsequenz der Ideen war ihm Holz überlegen. Sein Geist hat keine tieferen Spuren gegraben; sein Temperament allein, die Vielseitigkeit und Frische seiner Lebensstimmung rissen die harrende Jugend vorwärts. Ein großes Verdienst von ihm war, daß er, vom fremden Boden aus unbefangen urteilend, die Notwendigkeit erkannte, das einseitig vom europäischen Geistesleben abgeschnittene Schrifttum Deutschlands mit den Gedanken und Problemen der übrigen Kulturvölker zu durchdringen.

Michael Georg Conrad war der Sohn eines Bauern. Er wurde 1846 in dem Dorfe Gnodstadt in Unterfranken geboren. Als Freilicht- und Freiluftmensch wuchs er dort auf, „durchlüftet und durchsonnt“, von Heimatliebe erfüllt, ein frischer starker Bauernsproß, die Sinne jedem großen Eindruck offen. Beim Schullehrer lernte der Knabe Musik, beim Pfarrer war er wie das Kind im Hause. Mit seinen Spargroschen kaufte er sich von einem Hausierer der Schulbuchhandlung in Langensalza die Klavierauszüge Wagnerscher Opern; Wagnerianer war er, seit er die ersten Melodien aus Tannhäuser und Lohengrin gehört hatte. In seinem sechzehnten Lebensjahr kam er aus der Heimat fort, um Lehrer zu werden. Conrad bewahrte dem Lehrerstand sein Lebenlang treue Liebe. Von 1864 an studierte er Philosophie, moderne Sprachen und Pädagogik, promovierte, wurde dann von dem Drang ergriffen, die Welt zu sehen und war erst in Genf, dann seit 1871 in Neapel Lehrer an der deutschen Schule. Fünf Jahre lebte er in Italien und war am Gestade der Sirenen und Zyklopen landeskundig wie kein zweiter. Als Volkserzieher begann er auch schriftstellerisch tätig zu sein (Erziehung des Volkes zur Freiheit 1870, Zur Volksbildungsfrage im deutschen Reich 1871, Pestalozzi 1873); voll Begeisterung beteiligte er sich an den Bestrebungen der italienischen Freimaurerei, die gegen die Dunkelmänner in Kirche und Staat kämpfte; ein Zufall führte ihn mit Nietzsches Erstlingswerk und dann mit Nietzsche selbst, doch nur flüchtig, zusammen. Der Wagnerianer ward auch Nietzscheaner. Den Lehrerberuf gab er 1876 auf, ward freier Schriftsteller und ging nach Paris. Für die Meerfahrt von Neapel nach Marseille hatte er sich Zolas Ventre de Paris zurechtgelegt. Es war das erste Werk des französischen Schriftstellers, das er las. Man sprach damals, auch in Frankreich, noch von Zolas Schaffen wie von etwas Anrüchigem und Unsauberem. In Paris ward er mit Zola persönlich bekannt und schrieb über ihn für deutsche Blätter. „Ich mußte mit einem sehr schlechten Sittenzeugnis dafür büßen, daß ich der erste deutsche Schriftsteller war, der sich erkühnte, der gesamten landläufigen Meinung zum Trotz Emile Zola ernst und würdig zu nehmen, seine Eigenart zu analysieren und gegen alle Anwürfe zu verteidigen.“ Über fünf Jahre währte die Pariser Zeit (1876 bis 1882). Ein innerer Drang führte ihn endlich in die deutsche Heimat zurück. „Es überfiel mich eine dumpfe Angst,

den Sinn meines Lebens zu verfehlen, wenn ich länger im Ausland weilte." „Ich lebe und webe im Gefühl der Heimat. Ich bin kein Zigeuner. Ich bin nicht Spreu im Wind. Aus der Furche bin ich gewachsen, auf der Scholle machte der Kinderfuß den ersten Schritt." 1882 kam Conrad nach München. Conrad wählte München als Aufenthaltsort aus bayrischem Patriotismus, wegen der vorhandenen künstlerischen Überlieferung, wegen der urwüchsigen Bewohnerschaft und zuletzt auch aus Trotz gegen das reichspreußische Berlin. München wurde der Heimatboden für Conrads Leben und Schaffen. Er war ein begeisterter Verehrer des Kunstkönigs Ludwig des Zweiten. 1885 gründete er zusammen mit Wolfgang Kirchbach die Gesellschaft, jenes Kampforgan der jungen Generation, das eine Befreiung der Geister, eine Losbindung aller gefesselten Kräfte der Jugend erstrebte. Es ist freilich eine gewisse Kraftmeierei in dieser Zeitschrift nicht zu verkennen, doch die Jugend fiel Conrads Landsknechtsart begeistert zu. Um Conrad sammelten sich in München Bierbaum, Gumppenberg, Halbe und Wolzogen. 1884 hatte sich Conrad mit der Schauspielerin Marie Ramlo, der geschiedenen Frau Ernst Possarts, verheiratet. Auch sie war schriftstellerisch tätig; sie war die erste deutsche Darstellerin der Nora. 1890 wurde auf Conrads Anregung in München eine Gesellschaft für modernes Leben gegründet. Kurze Zeit warf sich Conrad auf die Politik, unternahm lustige Wahlkampffahrten, war von 1896 bis 1898 Mitglied des Reichstags, spielte aber keine bedeutende Rolle. Auch in der Literatur trat er als Kämpfer zurück, aber frisch und stark erhielt er sich in Münchner Luft seine Eigenart bis ins hohe Alter.

Kritische Schriften aus Paris: Parisiana 1880. Madame Lutetia 1883.
Novellistische Skizzen: Lutetias Töchter 1883. Totentanz der Liebe 1884.
Romane: Was die Isar rauscht 1888. Die klugen Jungfrauen 1889. In purpurner Finsternis 1895. Majestät 1902. Der Herrgott am Grenzstein 1905.
Lyrik: Salve regina 1898.

In erster Linie muß Conrad als literarischer Vorkämpfer, in zweiter Linie als Dichter genannt werden. Es stak ein gut Stück Volkskraft in ihm. Er hatte die echt germanische Freude an Krieg und Kriegsgeschrei, an wiehernden Streitrossen, an klirrenden Waffen. Er ist eine Häuptlingsnatur, unbändig, vom Gefühl der eigenen Stärke berauscht, eine Natur, die in Haß und Liebe entbrannte, die wettern und toben mußte, eine Mischung von freiem Heldentum und Naturburschentum. In den ersten Jahren der realistischen Bewegung ist Conrad eine prachtvolle Erscheinung in seiner Grobheit, die jugendlich schönste Verkörperung des literarischen Empörertums. In der Kraftfülle, der Frische seines Temperamentes war es ihm in der Stadtkunst Heyses, Geibels, Freytags, Bodenstedts, Lindaus zu eng geworden. Er dürstete nach einer Verbindung von Leben und Kunst. Mit einer Kühnheit, die fast unglaublich ist, ging er den überlebten Größen zu Leibe, riß die Fenster auf und lüftete einmal die Literatur gründlich aus. Die Empörung gegen Faules, Veraltetes, kam ihm wirklich aus dem Herzen. Wie ein Heldenbild aus alter Zeit war der Franke Conrad anzusehen, wenn er, in den Steigbügeln sich aufrichtend, auf frisch erkämpftem Heidefeld den Schlachtruf ertönen ließ. Furcht wenigstens kannte er nicht, rastlos kämpfte er gegen Vorurteile und Götzenbilder. Er hat als frühester von den deutschen Schriftstellern die Witterung für die Größe Zolas besessen. Aber auch wenn er den Franzosen begeistert empfahl, war Conrad mit Deutschland und der Heimat durch ein unzerreißbares Band verbunden. „Hier, wo die Voreltern gelebt haben und begraben liegen, in diesem heiligen Mutterboden unserer Ideale, unserer Poesie, unserer Daseinsfreudigkeit, hier allein ist die ungestörte Wurzel unserer Gemütskraft." Und dieser Mann glaubte an das, was er sagte. Das gab ihm bei all

seinem Bramarbasieren den festen Halt, die innere Beglaubigung, die einem Hermann Bahr fehlte; die Kraftnatur machte seine groben Hiebe im letzten Grund sympathisch. Nur daß Conrad schließlich seine Naturburschenart bewußt hervorkehrte, daß er seine Urwüchsigkeit auf Flaschen zog —, daß seine führenden Gedanken zu Ende gingen, die Kraftmanieren aber blieben: das raubte auch ihm verhältnismäßig früh die Wirkung auf die Zeit.

Von den Romanen wird nur weniges bleiben. Conrad kam spät zur Produktion. Er wollte im Grunde etwas von Zola ganz Verschiedenes: den Roman einer großen wogenden Masse, die in ungeheurer Fülle und Breite am Leser vorüberrauschen sollte, Leben und Wahrheit in jedem sorgfältig beobachteten Zuge atmen, aber von Heimatliebe und herzlichem Gefühl durchweht sein sollte. Dies Leitbild vor Augen, schrieb Conrad die beiden Münchner Romane: Was die Isar rauscht und Die klugen Jungfrauen. Im Isarroman schilderte er in lebenstrotzender Frische das München Ludwigs des Zweiten; der Roman sollte zeigen, wie die Mächte des Goldes in die stagnierende Kunst- und Bierstadt eindringen; in den Klugen Jungfrauen schilderte er, wie die Macht des Weibes sich offenbart. Die alte Isarstadt war noch nie vorher mit ihren Menschen, Straßen, Umgebungen und allem Drum und Dran so gut, so greifbar, so lebensecht geschildert worden wie hier. Aber auch in andrer Beziehung suchte Conrad neue Bahnen. Er machte den Versuch, mit dem Heldenroman alten Stils, mit der Einzelpsychologie und der Komposition der Handlung zu brechen. Naturgemäß rollte die Darstellung Conrads auch in den Romanen mit köstlicher Unbefangenheit über alles Prüde hinweg. Aber die Romane waren im Ganzen zusammenhanglos, formlos, breit, nicht stark; sie waren mehr eine Sammlung von temperamentvoll erzählten Einzelhandlungen und Skizzen als künstlerisch geschlossene Organismen. Der Königsroman Majestät ist künstlerisch unbedeutend. Der Zukunftsroman In purpurner Finsternis gibt ein Bild von den Zuständen im dreißigsten Jahrhundert. Der Herrgott am Grenzstein ist eine Art Selbstbiographie. Wo Conrad über das Impressionistische hinausgeht, wo er Nietzsche nachahmt, wird er äußerlich. Seine Lyrik ist flach. Der Draufgänger von einst nahm in vorgerückten Lebensjahren mehr Ruhe an.

Conradi

Fast möchte es scheinen, als habe die Natur in Conradi ein großes Experiment angestellt, um über einen neuen Künstlertypus ins Klare zu kommen und als sei ihr dieser Versuch mißglückt. Den Menschen Conradi und seine Zwiespältigkeit, seine messianischen Ideen, sein Einwühlen in eine mit Bitterkeit und Reue durchsetzte Sinnenlust, sein Sehnen nach Erlösung verstehen, heißt die ganze Generation verstehen. „Der Geist, der den von Leiden und geistiger Arbeit zerrissenen Zügen Conradis Leuchtkraft spendete, glomm auch in dem Antlitz derer, die im Dunkel geblieben, einsam verdorben und gestorben sind oder, was schlimmer, aller Problematik später entsagten . . . Alle Elemente, die den jeweils charakteristischen Zug des einzelnen ausmachten, vereinigte Hermann Conradi; die verstreut schwingenden Klänge hatten sich bei ihm zum einheitlichen und darum auch künstlerisch wertvollsten Rhythmus gebunden: Conradi ist der berufene Vertreter der ganzen Generation."

Hermann Conradi wurde 1862 in Jeßnitz in Anhalt geboren. Er war der Sohn eines Agenten in Magdeburg. Er stammte aus gedrückten Verhältnissen und hatte schon als Kind Not und Entbehrung zu erdulden. Innig denkt er in seinen Romanen seines Mütterleins. In einem gebrechlichen Körper wohnte ein frühreifer, zersetzender und zugleich fantastischer Geist. Auf den Gymnasien in Dessau und Magdeburg wurde der Jüngling von innern Kämpfen ergriffen. Ein unklares vielgestaltiges Sehnen füllte seine Brust. Ein Jahr versuchte er es, da die Mittel knapp wurden, im Buchhandel, kehrte jedoch zu den Studien zurück, schrieb als Gymnasiast des Unterhaltes wegen Artikel und Rezensionen, sog seinen Geist ohne System mit philosophischen und literarischen Kenntnissen voll und warf sich dann auf der Universität dem freien Schriftstellertum in die Arme. Er studierte in Leipzig Philosophie, Nationalökonomie und deutsche Sprache; aber er schrieb mehr, als er durch wissenschaftliche Studien aufnahm. Noch war Conradi durchaus auf den Ton des Schopenhauerschen Mitleids gestimmt; noch stand der Erlösungsgedanke im Mittelpunkt seiner Weltanschauung. An den literarischen Kämpfen, Verbrüderungen und Spaltungen der achtziger Jahre, zumal in Berlin, aber auch in Leipzig, nahm er glühenden Anteil. Den verschollenen, früh ins Grab gesunkenen Dichtern der Sturm- und Drangperioden unserer Literatur fühlte er sich schicksalsverwandt: den Lenz, Grabbe, Büchner, Waiblinger. Mit Wilhelm Arent und Karl Henckell führte er den von den Harts ihm überlassenen Plan einer Anthologie in den Modernen Dichtercharakteren 1885 durch. Mit Johannes Bohne hatte er zwei wertlose Faschingsbreviere herausgegeben; 1886 folgte eine selbständige Skizzensammlung Brutalitäten. Seine Studien setzte er in München 1887 fort. Stärker und stärker trat in ihm das philosophische Interesse hervor. Conradi, der nur scheinbar ein Sinnenmensch war und seine Orgien mehr in Gedanken feierte, hatte ein außerordentlich starkes ethisches Gefühl. Durch einen Freund, Oskar Hänichen, lernt er um 1887 Nietzsches Schriften kennen. Diese zucken wie Flammen durch seinen Geist. Nietzsches Wort vom Jenseits von Gut und Böse rief eine wahre Revolution in seinem Inneren hervor. Er, der bisher am pessimistisch verhüllten Mitleid gekrankt hatte, nahm eine Wendung zum Egoismus. So entstanden seine letzten Schriften. Conradi war eine gärende, nie mit sich einige Natur; er war das wandelnde Beispiel für das Nietzschewort: Ich sage euch, ihr müßt Chaos in euch haben, wenn ihr einen tanzenden Stern gebären wollt. Nur daß alles in ihm Chaos blieb und daß er keinen tanzenden Stern gebar. Conradi verzehrte in poetischen, kritischen und literarischen Arbeiten seine letzten Kräfte. Er hatte ein Vorgefühl seines frühen Todes. 1889 ging er nach Würzburg, um seine Studien mit der Doktorprüfung abzuschließen. Von der Staatsanwaltschaft in Leipzig wegen Gotteslästerung und Vergehens gegen die Sittlichkeit in seinem Roman Adam Mensch angeklagt, starb er noch vor Ausgang des Prozesses 1890, achtundzwanzigjährig, in Würzburg. Conradi war der vielgefeierte erste Tote seiner Generation. Freunde mußten für sein Grab und für seine verarmte Mutter sorgen. An seinem Geburtshaus in Jeßnitz wurde 1912 eine Gedächnistafel angebracht.

Werke: Faschingsbrevier. Moderne Dichtercharaktere 1885. Brutalitäten (Skizzen und Studien) 1886. Lieder eines Sünders 1887. Phrasen (Roman) 1887. Adam Mensch (Roman) 1889. Wilhelm der Zweite und die junge Generation; Ein Kandidat der Zukunft (zwei Studien) 1890.

Conradi begann mit überschäumendem Idealismus seine Laufbahn. Diesen vom Zweifel zerfressenen, scheinbar in die purpurne Glut der Sünde getauchten, in Brutalität sich gefallenden Zyniker muß man sich als feinfühlige, aristokratische Natur vorstellen. Conradi behauptete von sich, daß er auf das geharnischte Zusammenspiel der Kontraste gestimmt sei. In Wirklichkeit war er eine weiche, empfindsame, deutsche Jünglingsseele. Nur von dieser Seite erklärt sich seine Entwicklung. Wehrlos, nackt, mit vertrauensvoller Seele war Conradi dem Kampf des Lebens entgegengetreten, und aus den ersten frischen blutenden Eindrücken, aus beleidigter Liebe waren seine Jugendwerke, zumal die Brutalitäten, mit ihren Kraßheiten entstanden. Und wieder, sagt sein Freund und Mitkämpfer Merian, hielt er Umschau. Da däuchte es ihm, als sähe er lichte Punkte, Vor-

boten einer besseren Zeit; als er aber näher herantrat, zerstob der Glanz, das Sein war nur Schein, die Wahrheit Lüge, und das zweite schmerzvolle Kapitel seiner Lebenschronik hieß fortan Phrasen. Nun hielt er Einkehr bei sich selbst, und was ihm im Leben noch nicht gelungen war, der mutige Emporstieg zu den Höhen der Lebendigen, das gelang ihm in seinen Dichterträumen in den Liedern eines Sünders. Gestärkt und geläutert trat er nun mutig an das Gespenst der unerquicklichen Gegenwart heran, und er beschaute sich diesen Phrasenhelden, diesen Übergangsmenschen, einmal näher und sezierte ihn bis in die kleinsten Regungen seiner Seele hinein und er stellte diesen Typus in seinem Adam Mensch für die Zukunft fest. Damit hatte er das Alte überwunden, und freudig konnte er sich dem Neuen zuwenden. Als ersten Gruß an dieses Neue können wir die Broschüre Kaiser Wilhelm der Zweite und die junge Generation auffassen.

In den Liedern eines Sünders hatte sich Conradi am unverhülltesten gegeben. Es ist falsch, sie als Verherrlichungen der Sinnenlust aufzufassen. Sie sind mehr aus Leid denn aus Lust geboren, Ideenkinder, die der Geist der Reue mit der Fantasie gezeugt hat. Denn nur weniges, was in den Versen Conradis wie rote Sünde leuchtet, ist sündig erlebt. Das Buch, das scheinbar ein Übererfahrener schrieb, ist in Wirklichkeit das Buch eines Unerfahrenen. Es ist das charakteristische Buch jenes Überschwangs, jener namenlos tiefen Verzweiflung, die junge Herzen in den Entwicklungsjahren vor Leid und Qual fast vergehen läßt. Aus der Unkenntnis des Dichters mit sich selbst erklärt sich auch der bald himmelhoch jauchzende, bald zum Tode betrübte Ton, die Selbstbespieglung des krampfartig sich aufreckenden und voll Verzweiflung in sich zusammenstürzenden Ich. Die Lieder eines Sünders enthalten viele öde rhetorische Strecken, die dann plötzlich durch einen wilden Schrei, durch eine sprachlich und seelisch völlig neue lyrische Wendung unterbrochen werden. Im allgemeinen überwiegt die rednerisch-philosophische Ausdrucksform. Das Eine gibt den Liedern Conradis Bedeutung, daß er sich Gefühle, die um 1887 die Jugend durchbebten, blutend aus der Seele reißt, um sie mit zuckenden Lippen auszusprechen.

Der Dichter, dem vom Schicksal bestimmt war, ein Nievollender zu sein, hatte sich für sein Schaffen nach dem Vorbild von Balzac und Zola einen Lebensplan großen Stils entworfen. „Die Phrasen sollten gewissermaßen ein Vorspiel, ein Anschlagen der Saiten darstellen und folgen sollte eine prosa-epische Trilogie: Ein moderner Erlöser, Die Heimatlosen, Mein letztes Ideal mit einem Inselgürtel kleinerer Schriften: Staub, Faules Holz, Zermalmt, Die letzte Sintflut, von denen aber nur Adam Mensch erschienen ist." Conradi war, auch wenn diese Pläne wahrscheinlich nie ausgeführt worden wären, für das Gebiet des Romans entschieden begabt. Er war ein tiefbohrender Psycholog; Gefühle und Menschen zu zergliedern, war ihm Genuß; sein Pessimismus, zu dem ihn das Leben gedrängt, schärfte ihm den Blick; eine fast fanatische Liebe zur Ehrlichkeit, die gar nicht im Widerspruch stand zu einer gewissen Schauspielerei, die ihm ebenfalls eigen war, trieb ihn förmlich an, seine Seele und die seiner Umgebung zu zerschneiden und künstlerisch zu anatomieren. Phrasen sind der erste spezifisch Leipziger Roman; er schildert Kindheit und Jugend Heinrich Spaldings; der Roman Adam Mensch, ebenfalls in Leipzig spielend, ist die Geschichte eines Mannes

in mittleren Jahren. In Heinrich Spalding wie in Adam Mensch wird man Charakterzüge Conradis erkennen. Kunstwert haben die Romane nicht, mögen sie in Einzelheiten und in dem Treffen gewisser Zeitstimmungen auch bedeutend sein. „Adam Mensch ist der typische Jüngstdeutsche, eine höchst verwickelte Natur: impulsiv und reflektierend, naiv und raffiniert bis zur satanischen Erkenntnis. Von ihm aus können wir . . . all das Vibrieren und Irrlichtelieren, das Ringen und Vorbeigreifen der Generation von Dichtern verstehen." Was Conradi geworden wäre, wenn ihm eine Vollendung beschieden gewesen wäre, läßt sich nicht sagen. Seine Freunde überschätzten ihn nach seinem frühen Tod. Er war, wie er selbst sagt, der in Sehnsucht dahingehende ideologische Kandidat der Zukunft:

„Ich weiß, ich weiß: nur wie ein Meteor,
Das flammend kam, jach sich in Nacht verlor,
Werd' ich durch unsre Dichtung streifen!
Die Laute rauscht. Es jauchzt wie Sturmgesang,
Wie Südwind kost — es gellt wie Trommelklang
Mein Lied und wird in alle Herzen greifen . . .

Dann bebt's jäh aus in schriller Dissonanz,
Die Blüten sind verdorrt, versprüht der Glanz,
Es streicht der Abendwind durch die Zypressen . . .
Nur wen'ge weinen . . . sie verstummen bald . . .
Was ich geträumt: s i e geben ihm Gestalt,
Ich aber werde bald vergessen . . ."

Holz und Schlaf

Arno Holz wurde 1863 in Rastenburg in Ostpreußen geboren. Er kam früh nach Berlin und besuchte hier die Schule und die Universität. Eine gewisse gradlinig vordringende, vom Verstand beherrschte Energie gibt seinem künstlerischen Entwicklungsgang die Richtung. Von buntfarbigen, flachen, epigonenhaften Anfängen, von verstrunkener Begeisterung erhob er sich zu einer stark betonten, programmatisch festgelegten Selbständigkeit. Die Lust, Verse zu machen, war die Leidenschaft seiner Jugend. „Ich litt an ihr Jahre. Und alles in mir während dieser Zeit drehte sich nur um das Eine, von dem ich besessen war, wie nur je ein mittelalterlicher Flagellant von seiner Büßeridee. Verse, Verse, Verse! Ich sah, hörte, fühlte und roch nur Verse! . . . Was in Prosa geschrieben war, existierte für mich nicht." Geibel, Heine, Eichendorff, Freiligrath waren seine Vorbilder. Kling ins Herz, Deutsche Weisen, eine Gedenkschrift für Geibel entstanden. Von diesem poetischen Rausch kam 1885 das Erwachen. Eine ungeheure Zweifelsucht befiel Holz. Wohl trat auch er in den Kreis der jungen Lyriker und Kritiker: Heinrich und Julius Hart, Henckell, Conradi, Bleibtreu. Doch hatte Holz etwas Kaltes, Klares. Er wollte die Kunst wissenschaftlich ergründen. Ein eiserner Fleiß führte ihn aus dem Kreis der Kameraden in die Einsamkeit. Mit Johannes Schlaf vertiefte sich Holz im Winter 1887 bis 1888 in Niederschönhausen in die Arbeit. Mit Holz beginnt eine ganz eigentümlich starke Persönlichkeit ihre Tätigkeit, die neue Pfade sucht und findet.

„Unsere kleine Bude hing lustig wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Schneelandschaft, von unseren Schreibtischen aus, vor denen wir dasaßen, bis an die Nasen eingemummelt in große, rote Wolldecken, konnten wir fern über ein verschneites Stück Heide weg, das von Krähen wimmelte, allabendlich die märchenfarbensten Sonnenuntergänge studieren, aber die Winde bliesen uns durch die schlecht verkitteten kleinen Fenster von allen Seiten an und die Finger waren uns trotz der vierzig dicken Preßkohlen, die wir allmorgentlich in den Ofen schoben, oft so frostverklammt, daß wir gezwungen waren, unsere Arbeiten schon aus diesem Grunde zeitweise einzustellen. Denn mitunter mußten wir sie auch noch aus ganz anderen Gründen quittieren. So zum Beispiel, wenn wir aus Berlin, wohin wir immer zu Mittag essen gingen — eine ganze Stunde lang, mitten durch Eis und Schnee, weil es dort „billiger" war — wieder gar zu hungrig in unser Vogelbauerchen zurückgekrochen waren, wenn uns ab und zu, um die Dämmerzeit, während draußen die Farben starben und in all der Stille rings die Einsamkeit, in der wir lebten, plötzlich hörbar wurde, hörbar und fühlbar, die Melancholie überfiel oder wenn, was freilich stets das allerbedenklichste war, uns einmal der Tobak ausging, das war dann ein Herzeleid — gar nicht zu beschreiben! Von Cuba waren wir so allmählich auf Caraballa gesunken, von Caraballa auf Paetum optimum. Ja einmal, als die Not am größten war, entsinne ich mich, rauchten wir sogar das letzte Stück einer alten Girlande auf. Honny soit qui mal y pense . . . Schließlich, als dann endlich durch unsere Scheiben wieder blau der Frühlingshimmel brach, hatten wir die Genugtuung, konstatieren zu können, daß unser schöner, schneeweißer Hermeskopf, der so lange quer über einem großen, rotgebundenen Don Quixote mitten unter einem Spiegelchen gestanden, aussah wie ein Niggerschädel."

Es entstanden damals in gemeinsamer Arbeit mit Johannes Schlaf die Skizzen: Die papierne Passion, Krumme Windgasse 20 u. a. m. Darauf folgte (um zu verblüffen und irre zu führen) als angebliche Übersetzung aus dem Norwegischen von Bjarne P. Holmsen, die Novellensammlung Papa Hamlet 1889 und abermals ein Jahr später das Drama Die Familie Selicke. Von der Wirkung, die Holz auf seine Altersgenossen ausübte, berichtet Bahr:

„Holz hatte eine Art, einen mit seiner Meinung förmlich zu knebeln, die mir nicht wieder vorgekommen ist. In den Büchern, bei den Lehrern, hatten wir immer nur Vermutungen und alles voll Zweifel angetroffen. Hier hatten wir endlich einen, der seiner Sache sicher war. Er glaubte, wie nur irgend ein Fanatiker jemals geglaubt hat. Er wußte alles ganz genau. Er lachte über seine lyrische Vergangenheit, da für ihn noch das Höchste eine Zeile war, die wie eine Kuhglocke läutete."

G e d i c h t e v o n H o l z vor der Zusammenarbeit mit Schlaf: Buch der Zeit (Gedichte eines Modernen) 1885.

G e m e i n s a m e A r b e i t e n von Holz und Schlaf: Papierne Passion, Krumme Windgasse 20, Die kleine Emmi, Ein Abschied (veröffentlicht in den Neuen Gleisen 1891). — Papa Hamlet, aus dem Norwegischen von Bjarne P. Holmsen, übersetzt von Bruno Franzius 1889. (Enthält die Skizzen und Novellen: Papa Hamlet, Der erste Schultag, Ein Tod.) Familie Selicke (Schauspiel 1890 aufgeführt, 1891 in den Neuen Gleisen (einer Zusammenfassung dieser dramatischen novellistischen Stücke) veröffentlicht. Der geschundene Pegasus mit Versen von Arno Holz und 100 Zeichnungen von Johannes Schlaf (letztes und erfolgloses Werk der gemeinsamen Arbeit).

Im Buch der Zeit von Arno Holz 1885 glüht der Rebellenmut der Jugend; es ist der Kriegsruf eines Geschlechts, das Ausdruck für seine neuen Lebenswerte sucht. In der Form nicht neu, sondern von Geibel, Heine u. a. abhängig, wirken die Gedichte durch einen entzückend frechen Ton. In der Sammlung weht der Geist der Empörung. „Drum ihr, ihr Männer, die ihr's seid — Zertrümmert eure Trugidole — Und gebt sie weiter, die Parole — Glückauf, glückauf, du junge Zeit!" Das Neue in der Sammlung liegt in den Großstadtgedichten. So hatte

vor Holz noch kein Lyriker in Deutschland den Frühling in der Stadt gesehen; so waren vor ihm das Hinterhaus, die ärmliche Mansarde, die Spatzen, der Leierkastenmann im Hofe, der Feierabend im Fabrikviertel, die lebenflutende Friedrichstraße, das Mondlicht auf dem Asphaltpflaster noch nicht besungen worden. Eine ganze Welt lyrischer Empfindungen wurde wach; in die Lieder fiel der Lichtstreif des modernen sozialen Lebens; frisch und lustig sprudelte ein Quell neuen Stoffs. Freilich, nur eine Handvoll Gedichte war wirklich eigenartig, und das Neue lag wesentlich im Stoff, nicht in der Form.

Tiefer griff Arno Holz, und im Bunde mit ihm Johannes Schlaf, in den Skizzen Papa Hamlet und in dem Drama Familie Selicke. Hier wurde die Dichtung der jungen Generation zum ersten Male ihrer selbst bewußt, hier tat sie die ersten zielbewußten Schritte. Die Familie Selicke ist ein Stück, das man ohne weiteres Hauptmanns ersten Dramen an die Seite setzen kann. Die sozialtragische Färbung der Personen, die Hauptgestalt des Mädchens, das nicht mehr die Kraft hat, zu dem nahen Glück sich durchzuringen, die schmerzliche Lyrik in gewöhnlichen Alltagsverhältnissen und die Wirklichkeitsschilderung waren für ihre Zeit so bedeutend, daß der alte Fontane mit Recht schrieb: „Hier ist Neuland. Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich Alt und Neu . . . auch nicht ein einziges Element, das uns von jenseits der Vogesen zugeflogen wäre, von jenseits der Memel oder von jenseits der Eider.“ Die Schauspieler wurden durch den Wortlaut, der aus zahllosen, der lebendigen Sprache entnommenen Wendungen zusammengesetzt war, förmlich gezwungen, lebenswahr zu sein. Insofern schlug mit der Aufführung der Familie Selicke die Geburtsstunde des naturalistischen Stils auf dem Theater.

Durch langjährige Freundschaft und nicht zum wenigsten durch Naturanlagen beeinflußt, waren Holz und Schlaf allmählich zu einer einzigen künstlerischen Persönlichkeit zusammengewachsen. Sicher ist, daß weder der eine noch der andere allein mit seiner Aufgabe fertig geworden wäre. Holz hatte sich mit Zolas Kunstlehre beschäftigt; er war theoretisch der neuen farbig-impressionistischen Technik Herr. Aber wenn Johannes Schlaf auch zuerst Schüler von Arno Holz wurde, so war er doch eine Zeitlang der gebärende Teil. Johannes Schlaf brachte die Kapitel eines Studentenromans zu jener winterlichen Kampagne in Niederschönhausen mit, und in gemeinsamer Arbeit bildeten beide das Fertige um. Dann, als sie von der neuen Kunst „imprägniert“ waren, gingen sie an Neues. Wiederum machte Schlaf den ersten Entwurf, und Holz bildete mit ihm daraus das endgültige Werk. So kann man keinem von ihnen das alleinige Anrecht an die konsequent naturalistische Kunstbehandlung zuschreiben.

Das Zusammenwirken beider dauerte mehrere Jahre; es hörte naturgemäß auf, als das notwendige Ziel erreicht, als die erst so befremdende, neue Technik von Hauptmann und anderen mit Erfolg angewendet worden und allen Anfechtungen zum Trotz siegreich geblieben war. Die Freunde trennten sich; sie blieben sich eine Zeitlang noch zugetan; jedoch in dem Maße, in dem die Allgemeingeltung der neuen Technik stieg, schwand die alte Kameradschaftlichkeit, und mit bitterem Wort suchten sie später den Anteil des andern an dem gemeinsamen Werk zu verringern.

Beide wurden von harten Schicksalsschlägen getroffen. Holz geriet in äußerste Not. Die erste Auflage seines Buchs der Zeit brachte ihm 25 Mark, die zweite 250, die dritte (für 10 000 Exemplare) 500 Mark; Dafnis 5000 Mark, Traumulus 45 000 Mark, insgesamt bezog er, wie er berichtet, aus zwanzig Werken in dreißig Jahren 53 375 Mark. Das Einkommen belief sich, bis zum Traumulus, im Jahr nur auf 100 Mark. Er lernte Elend und Hunger kennen. Mit Erbitterung sah er, daß andere, auch Hauptmann, „der von ihm gelernt", Erfolge in Hülle und Fülle hatten. Um Geld zu verdienen, erfand er eine Zeitlang Kinderspielzeug. Noch im 53. Jahre lebte er in einer Dachbude. Die Bedrängnis, zumal in früheren Jahren, ist ganz unverkennbar. Doch hatte die Hartnäckigkeit von Holz, der Wille, sich verkannt und verfolgt zu sehen, fraglos einen Anteil an seinem Geschick. Schlaf, minder widerstandskräftig als Holz, verfiel einige Jahre in schwere Nervenkrisen. Dies war das trübe Schicksal zweier literarischer Pfadsucher.

Arno Holz

Selbständige Schriften von Holz: Theoretische Schriften: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze 1891; Revolution der Lyrik 1899.

Künstlerische Dramen: Die Sozialaristokraten 1896 (Komödie), Sonnenfinsternis 1907. Ignorabimus 1913.

Publikums- und Unterhaltungsstücke (mit Jerschke zusammen): Traumulus (Schauspiel) 1904, Bürl 1911 (Tragikomödie).

Gedichte: Phantasus I und II 1898 bis 1899; große Neuausgabe des Phantasus 1916. Die Blechschmiede 1902, neue stark erweiterte und kompositorisch umgestaltete Ausgabe 1921 (mit den Untertiteln: Pandivinium, Pandämonium, Panmysterium); Lieder auf einer alten Laute 1903 (in neuer Bearbeitung Dafnislieder genannt) 1904.

Als sich die Wege der beiden für immer getrennt, erstrebte Holz auch eine Erneuerung der Lyrik (S. 307). Er bot im Musenalmanach, dann in den beiden Heften des Phantasus die ersten Beispiele. Ein geborener Stilist, schuf Holz das Programm stets früher als die Poesie; mit unerbittlicher Logik und Energie ging er zuerst auf das Erkennen aus und rief dann erst, sich umwendend, die Kräfte der Fantasie zur Verwirklichung auf. In den Visionen und Großstadtbildern der ersten Phantasusgedichte ist er reiner Künstler: aus Einzeleindrücken, so einfach und präzis wie möglich, erwachsen neuartige lyrische Gebilde, die für die Entwicklung der Literatur von Bedeutung sind.

Das System der Mittelachsenverse, bald nur aus einem einzigen Wort, bald aus einem ganzen Satzgebilde bestehend, wirkt in seiner ursprünglichen einfachen Form durchaus überzeugend. Dem Dichter gelingen lyrische Gebilde von hoher Schönheit. Sein Ziel ging im Phantasus freilich aufs höchste: „Das Geheimnis der Phantasuskomposition besteht im wesentlichen darin, daß ich mich unaufhörlich in die heterogensten Dinge und Gestalten zerlege." Es soll ein Weltbild gegeben werden, ähnlich wie später in den Dramen, und zwar von der Präexistenz des Dichters bis zur Existenz von heute. Hier ist der Gedanke größer als die Ausführung. In dem veränderten und erweiterten Phantasus, der 1916 in einem mächtigen Prachtband erschien, liegt fraglos viel artistische Verkünstelung, aber auch eine sehr starke dichterische Fantasie. In sieben Liederzyklen (Präexistenz und Existenz, Liebe, Heimat, Märchenhaftes, Wunderfahrten, Religion,

Dichterschicksal) soll ein ganzes Weltbild gegeben werden. Der Zahl nach sind die älteren Phantasusgedichte nur mäßig vermehrt, an Umfang aber sind sie ungeheuer gewachsen. Bei einigen Gedichten ist die Neubildung vollkommen gelungen; bei anderen herrscht eine Wortkettenkunst vor, die an die barocke und groteske Manier Fischarts erinnert, mehr auf Auge als auf Ohr und Seele wirkt. Das fantastisch-satirische Werk: Die Blechschmiede ward in der neuen Ausgabe zu einem Bild der Kunstanschauung und Philosophie des Dichters in drastisch-poetischer Form. Holz selbst tritt darin auf. Staunenswerte Polyhistorie. Viel Burleskes mit zahllosen Anspielungen.

Eine bloße artistische Wortspielerei, leblos und alexandrinerhaft, aber mit stark erotischem Kitzel sind die Freß-, Sauf- und Buhllieder des Schäfners Dafnis. Hier wendete Holz den Grundsatz, nur echte Worte und Wendungen zu brauchen, vom Modernen auf das Historische an. „Opitius redivivus Holz" brachte freilich als Artist Kunstmittel, Sprache und Versbau des 17. Jahrhunderts wieder zu Ehren, aber höher als Bierbaums Brettellyrik stehen die fetten Lieder auf der alten Laute nicht. Auch die Unterhaltungsstücke, die Arno Holz mit O. Jerschke schrieb (Traumulus, Büxl) sind teils rührselige, teils groteske Stücke, die Holz mit voller Verneinung seiner selbst schrieb, um mit dem Ertrag die Mittel zu gewinnen, seinen Kunstideen leben zu können.

Das Höchste plante Holz in dem dramatischen Zyklus: Berlin, Wende einer Zeit. Der zyklische Gedanke kehrt damals bei vielen wieder (Hart, Conradi, Conrad). Drei Dramen waren bis 1920 vollendet: Die Sozialaristokraten, eine Literaturkomödie gegen die politisch-sozialen Weltbeglückungsideen der neunziger Jahre mit den Porträts der Harts, Wille, Mackay und des Polen Przbyszewski; Sonnenfinsternis, eine Künstlertragödie mit dem Motiv der Blutschande, Vater und Tochter gehen in den Tod, am Grabe seiner Liebe findet Hollrieder, der schaffende Künstler (Holz), seine Kunst in vergeistigter Form wieder; Ignorabimus, eine Tragödie des Wissens, eine Dichtung von ungeheurer Länge, an der Holz drei Jahre gearbeitet (wohl wissend, daß weder Schauspieler noch Bühne sich finden würden, sie aufzuführen), behandelt unter Heranziehung spiritistischer Gedanken das Rätsel des Todes und die Frage der Erkenntnis über die Grenzen der sichtbaren Erscheinungswelt hinaus. Ein einsamer Kämpfer für seine Ideen, eigenwillig, stachlig, verbittert, aber aufrecht und unter wachsender Anerkennung seines Wertes vertritt Arno Holz seinen Standpunkt in der Lyrik und Dramatik.

Schlaf

Eine ganz andere Natur ist Schlaf. Er ist schwächer. An klarer Einsicht ins Wesen der Kunst und an Festigkeit und Folgerichtigkeit des Denkens steht der junge Schlaf unter Holz. In ihm lag eine Weichheit und Zerflossenheit, die der Führung eines anderen bedurfte. Schlaf hatte eine weibliche Seele. In ihrem Mutterschoß lagen, der Befruchtung harrend, erstaunlich viel Keime zu jugendfrischen Gebilden. Holz, der strenge Theoretiker, gab dem Freund die allgemeine Richtung; doch Schlaf verfeinert mit seinen für das Künstlerische bestimmten Organen die empfangene Lehre. Schlaf ist ein Dichter; die Theorien, die von draußen kommen, rauschen nur wie ein Luftzug durch eine mit Saiten bespannte

Höhle und tönen völlig anders, in zitternde Klänge verwandelt, wieder; alles wird träumender, intimer, stiller; die Deutlichkeit und die harten Akzente verlieren sich, und eine eigene lyrische Kleinkunst entsteht.

Johannes Schlaf wurde 1862 in dem Städtchen Querfurt bei Merseburg geboren. Es ist das Dingsda seiner Dichtungen. Er war der Sohn eines Kaufmanns. Die Familie stand seinen literarischen Neigungen fremd gegenüber. Lenaus und Schillers Gedichte hatte er zuerst in einem Winkel von Großmutters Glasschrank entdeckt. Der Knabe lebte und webte in dem stillen Frieden der Kleinstadt. „Ich sehe, wie vor Augen, das lange dreifenstrige Zimmer der Großmutter, nach den blühenden, duftenden Wallgrabengärten des alten Grafenschlosses hinab, in der Abenddämmerung, von sanftem Mondlicht erfüllt, und Großmutter in ihrem Stuhl neben dem alten braunpolierten Tafelklavier . . . und mich zu ihren Füßen, in seliges und begeistertes Lauschen verloren." Es war der erste große Schmerz seines Lebens, als er 1874 nach Magdeburg kam, um das Domgymnasium zu besuchen. Er machte, wie viele seines Zeitgeschlechtes, die lyrische Entwicklung durch: den Drang zu dichten in der Obersekunda, den Zusammenbruch des religiösen Glaubens durch die Schriften von Strauß in der Prima; er fühlte in seiner Brust den Ruf der Zeit nach einer modernen Poesie, den unklaren, doch heißen Sturm und Drang der Werdejahre. Mit Hermann Conradi, der ebenfalls in Magdeburg die Schule besuchte, und andern hatte er einen politisch-ästhetisch-ethischen Bund, wo es radikal herging. 1884 studierte Schlaf in Halle Theologie und Philologie, glitt 1885 in Berlin zum Studium der Philosophie und Germanistik über und durchlitt wie so viele kunstbegeisterte Jünglinge den Konflikt, aus Mittellosigkeit zu einem Brotstudium greifen zu müssen. Endlich hatte er es, innerlich zerrissen und verbittert, glücklich bis zum Staatsexamen gebracht. Da brach er ab, warf die Schulkarriere hinter sich und verlebte mit Holz jenen schaffensseligen Winter 1887 bis 1888 in Niederschönhausen. Wie Schlaf von Holz sich löste, seiner innern Natur nach sich lösen mußte, das habe ich bereits erzählt. Schlaf ging nach der Trennung in seine Heimat, nach „Dingsda", gleichsam als fühlte er, daß hier die Wurzeln seines Wesens ruhten. Es entstanden zunächst Meister Ölze und bald nachher köstliche Kleinstadtskizzen. Dann lebte Schlaf in Magdeburg. Von Kindheit kränkelnd, machte er von 1892 bis 1896 schwere Nervenkrisen durch. Mit Holz zerfiel er völlig. Stille, schmerzensreiche Jahre, von denen das Novellenbuch Sommertod zeugt, verbrachte er in Berlin. Dann gesundete er, und rüstig begann er ein neues Schaffen. Später lebte er in Weimar.

Prosalyrik: In Dingsda 1892. Frühling 1895. Stille Welten 1899. Frühjahrsblumen 1901.

Drama: Meister Ölze 1892. Gertrud 1898. Weigand 1906.

Gedichte: Helldunkel 1894. Sommerlied 1905.

Novellen: Sommertod 1897. Leonore 1899. Die Kuhmagd 1899.

Romane: Das dritte Reich 1900. Die Suchenden 1902. Peter Boies Freite 1903. — Der Kleine 1906. Der Prinz 1908. Am toten Punkt 1909. — Aufstieg 1911. Mieze 1912.

Schriften über Walt Whitman 1898 und 1904, Verhaeren 1905, Maeterlinck 1906, Novalis 1906. — Das absolute Individuum und die Vollendung in der Religion 1910.

Was Schlaf dichterisch Wertvolles geschaffen, liegt außer in dem streng naturalistischen Drama Meister Ölze vor allem in den lyrischen Prosadichtungen: In Dingsda und Frühling. Wichtig sind beide Bücher für die Vergeistigung des physischen Naturalismus. Als sich Schlaf von Holz trennte, wird bei Schlaf alles innerlicher, deutscher, musikalischer. Zu des Dichters eigener Verwunderung: „Erstaunt lausch' ich mir selbst. Ich glaubte, ich könnte das nicht mehr." Und Schlaf findet nun erst seine lyrische Subjektivität. Der Band In Dingsda enthält lichte schöne Skizzen aus dem Kleinstadtleben; mit einem feinen Pinsel gemalt, der wie in Licht getaucht ist. „Ein Nichtstun ist mein Leben hier. So recht ein göttliches Nichtstun . . . Die Welt vor sich hinträumen." Der Einfluß des

Amerikaners Walt Whitman ist in den Prosagedichten Frühling bemerkbar, dies Schwellen, Sehnen und Suchen nach Auflösung des Ich in einem fremden Ich, dies weltgöttliche Sicheinsfühlen mit der Natur. Auch aus Stillen Welten, Frühjahrsblumen, Helldunkel spricht das Ahnen neuer Kunst.

Das naturalistische Drama Meister Ölze behauptet sich selbst neben Hauptmanns Stücken. Ölze, ein Übermensch in philisterhaften Verhältnissen, hat vor Jahren ein Verbrechen begangen. Seine Schwester Pauline, die durch das Verbrechen ihre Lebenshoffnungen verloren, sucht ihm ein Geständnis abzuringen. Ölze ist krank; aber er behauptet seine Lebensanschauung, sein Selbst und sein Geheimnis gegen alle Schmerzen des Augenblickes und der Gewissensangst und stirbt ungebrochen, voll höhnischer Menschenverachtung. Dehmel, der das Stück kannte, hat später eine ähnliche Tragödie: Menschenfreunde geschrieben. Schlafs spätere Stücke sind höchstens durch die „Technik des Schweigens" bemerkenswert, führen aber sonst nicht weiter.

Auf der Höhe des Dichterischen behauptet sich Schlaf in seinen Novellen. Sie sind den Skizzen aus Dingsda verwandt, versenken sich ins Kleine und sind reich an psychologischen Feinheiten. Seine Romane wollen Weltanschauungsgedanken und naturalistische Darstellung verbinden. In zwei Zyklen beschäftigt ihn der Gedanke der Decadence. Sehr schön sind wieder die Naturschilderungen, die Bilder der Einsamkeit, der Trostlosigkeit, der Dämmerung, des Meeres, des Waldes; die Menschen sind merkwürdigerweise wenig individuell; die Darstellung ist umständlich, ermüdend; die Handlung unwahrscheinlich, reich an Zufällen, in den Wendepunkten ohne psychologische Begründung. Für Whitman, dessen Grashalme er frei übersetzt hat, und der auf ihn als Lyriker von Einfluß war, hat Schlaf viel getan. Er feiert ihn schwärmerisch als Vereinigung von Christus, Buddha und Nietzsche. In den theoretischen Schriften nähert er sich beinahe Tolstoi: die religiöse Krise ist das Hauptproblem der Gegenwart; der Naturalismus ist nur die Vorstufe zu der Dichtung der Zukunft, die Religion und Dichtung zusammen sein wird. Sonderbarkeiten, wie die Bekämpfung des Kopernikanischen Weltsystems machten von sich reden.

Kritische Führer und Pfadfinder im Journalismus

Von den kritischen Pfadfindern der Zeit zwischen 1886 und 1896 sind außer den beiden Harts, Bleibtreu und M. G. Conrad die wichtigsten:

Georg Brandes (geb. 1842), dänischer Literarhistoriker, ist ein führender Geist von europäischer Bedeutung. Seine Anfänge stehen unter dem Einfluß von Heine, Feuerbach, Stuart Mill und Hippolyte Taine. Er eröffnete bereits 1871 in Kopenhagen seine Vorlesungen über die Hauptströmungen in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Infolge von Anfeindungen lebte Brandes von 1877 bis 1883 in Berlin. Hier machte er sich mit dem Geistesleben Deutschlands genau vertraut. 1901 ward er ehrenhalber Professor der Literatur an der Universität Kopenhagen. Brandes gestaltete als einer der ersten die Literaturkritik zur Kunst und wendete die psychologische Methode Taines auf die moderne Literatur an. Mehr als ein anderer hat er zur Revolution der Geister in Dänemark und Deutschland beigetragen. Seine Hauptwerke sind: Hauptströmungen in der Literatur des 19. Jahrhunderts (6 Bände 1872 bis 1890), Moderne Geister 1881, Menschen und Werke 1895. Einzelwerke über Shakespeare, Dostojewski, Lassalle, die Romantische Schule, Ibsen, Zola, Nietzsche, den deutschen Naturalismus u. a.

Otto Brahm, geboren 1856 in Hamburg, unter Scherer in germanistischer Schulung aufgewachsen, Kritiker an der Vossischen Zeitung, Verfasser der ersten wirksamen Abhandlung über Ibsen in Deutschland 1887, 1889 Gründer der Freien Bühne, 1894 bis 1904 Direktor des Deutschen Theaters, dann des Lessingtheaters, wo er dem Drama Ibsens und Hauptmanns die sorgfältigste Pflege zuwendete. Er starb 1912. Seine Verdienste um das Deutsche Theater werden an anderer Stelle gewürdigt. Er war der Theaterdirektor, der Ibsen, Hauptmann, Tolstoi, Strindberg zum Durchbruch brachte. Der beste Regisseur des Wortes. Im Sinnenfälligen und Romantischen karg. Schriftstellerische Hauptleistungen: Gottfried Keller 1883. Heinrich von Kleist 1884. Ibsen 1887. Schiller (unvollendet) 1889. Kritische Schriften über Drama und Theater aus den Jahren 1882 bis 1893, herausgegeben von Paul Schlenther. In diesen kühnen, die moderne Kunst fordernden Rezensionen war Brahm in der Vossischen Zeitung und der Freien Bühne der führende Theaterkritiker Berlins.

Paul Schlenther, geboren 1854 in Insterburg, Germanist, ein Schüler Scherers, 1886 Kritiker an der Vossischen Zeitung, eröffnet mit Brahm den Kampf gegen den Stillstand und der Schablone im Berliner Hoftheater, kämpft für die moderne Dramatik, bringt Anzengruber, Ibsen, Björnson, Moliere, Holberg, Hauptmann zu neuen Ehren. Betrachtet den Naturalismus nicht als Selbstzweck, sondern nur als Mittel, die Unnatur auf der Bühne zu bekämpfen. 1889 Mitgründer der Freien Bühne, wird er 1898 Max Burckhards Nachfolger als Direktor des Wiener Burgtheaters. Hat hier aber wenig Glück, obschon er Hauptmann und Hofmannsthal aufführt und Kainz als Darsteller besitzt. Tritt 1910 zurück und wird wieder Theaterkritiker in Berlin am Tageblatt. Findet sich in die veränderte Situation nicht ganz leicht zurück. Gibt mit Georg Brandes und J. Elias die große deutsche Ibsenausgabe heraus. Stirbt 1916. Schriften: Genesis der Freien Bühne. Gerhart Hauptmanns Lebensgang und Dichtung. Schriften über Holberg und Frau Gottsched.

Bruno Wille, geboren 1860 in Magdeburg, studierte kurze Zeit evangelische Theologie, später Sprecher der freireligiösen Gemeinde in Berlin und Lehrer ihrer Kinder, war eine Zeitlang in der sozialdemokratischen Partei Führer der „Jungen", konnte aber den Zwang des Parteisystems und die Verquickung von Idealismus und Interessenvertretung nicht ertragen und wendete sich von dem Parteileben ab. Er vertrat die „Philosophie der Befreiung durch das reine Mittel". Er war Mitschöpfer der Freien Volksbühne und der Neuen Freien Volksbühne, zweier eigenartiger und dauernder Erzeugnisse der literarisch-sozialen Bewegung. Mit Bölsche siedelte er sich in Friedrichshagen an. Um das Haus von Wille und Bölsche sammelten sich die Brüder Hart, die Brüder Hauptmann, Mackay, Dehmel, Hartleben, Wedekind, Polenz, Gumppenberg u. a. Wille ist Lyriker und ethischer Schriftsteller. Er schrieb: Einsiedler und Genosse (Gedichtbuch) 1891. Einsiedlerkunst (Lieder aus der Kiefernheide) 1897. Offenbarungen des Wacholderbaums (Roman eines Allsehers) 1903. Die Abendburg (historisch-visionärer Roman, vom Scherlschen Verlag mit 30 000 Mark preisgekrönt) 1909. Der heilige Hain (pantheistisch-mystische Gedichte) 1908. Das Gefängnis zum preußischen Adler (autobiographischer Roman) 1913.

Wilhelm Bölsche, geboren 1861 in Köln, Naturforscher und Ethiker, der in anschaulichster Sprache, mit fortreißendem Schwung und herzerwärmender Innerlichkeit die Ergebnisse der modernen Naturforschung, namentlich die Entwicklungslehre, in weite Kreise getragen hat. In ihm kämpfte die Liebe zur Naturforschung mit der Liebe zur Dichtung. Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie 1887. Die Mittagsgöttin (Roman) 1891. Entwicklungsgeschichte der Natur 1893 bis 1896. Das Liebesleben in der Natur 1898 bis 1902. Hinter der Weltstadt 1901. Von Sonnen und Sonnenstäubchen 1902. Der Menschenstern 1908. Dazu zahlreiche andere lebensvolle Weltanschauungsbücher, teils naturwissenschaftlich, teils philosophisch gestimmt, alle von poetischer Anschauung durchdrungen. Mit dem Liebesleben in der Natur gewann Bölsche den größten Einfluß auf die junge Generation. In einem hohen, festlichen Stil verbindet er Wissenschaft und Dichtung. In Friedrichshagen gründete er sein Heim, später lebte er in Mittelschreiberhau im Riesengebirge in der Nähe von Karl Hauptmann, Mackay und Wille.

Maximilian Harden, geboren 1861 in Berlin, erst Schauspieler, dann Journalist, war zunächst Theaterkritiker an der Gegenwart (Deckname: Apostata) und gründete sich 1892 in der Zukunft ein eigenes Organ, das er viele Jahre leitete und zum großen Teil auch

allein schrieb. Als Theaterkenner und -kritiker ist Maximilian Harden eine der unabhängigsten und glänzendsten journalistischen Erscheinungen der Zeit; er hat durch geistvolle, tief eindringende Kritiken der literarischen Bewegung im allgemeinen und Ibsen, Tolstoi und Maeterlinck im besonderen die wichtigsten Dienste geleistet. Als Stilist ward er anfangs viel bewundert, geriet aber später in eine Manieriertheit, die schließlich nicht mehr zu ertragen war, auch wenn sie natürlich Nachahmer in Menge fand. Schriften: Apostata 1892. Theater und Literatur 1896. Köpfe 1910 und 1911. Prozesse 1913. Krieg und Frieden 1918. Schon von 1900 ab wendete sich Harden mehr und mehr der Politik zu. Als Politiker lebte er vom Neinsagen. Er war anfangs Bismarckschwärmer; von 1905 bis Ende 1913 war er Vertreter des deutschen Machtgedankens und des Krieges; von Anfang 1916 bis 1918 war er „Defaitist"; nach 1918 einer der heftigsten Ankläger gegen das „kriegsschuldige" Deutschland. Inwieweit bei all diesen Wandlungen die Natur des früheren Schauspielers maßgebend gewesen ist, läßt sich nicht entscheiden. Jedenfalls war Harden nach langer Zeit wieder der erste deutsche Journalist von europäischer Berühmtheit. In Deutschland verlor er nach dem Weltkrieg mehr und mehr an Boden.

Ferner: Fritz Mauthner (geb. 1849) schrieb: Nach berühmten Mustern 1878, die Sonntage der Baronin 1880, Berlin W (drei Romane), sprachwissenschaftliche und kritische Werke; Edgar Steiger (1858—1919) und Leo Berg (1862—1908), ein freimütiger, entschiedener Vorkämpfer der modernen Literatur, Mitgründer des Dichterklubs Durch, Übersetzer der theoretischen Schriften Zolas, bekämpfte Gerhart Hauptmann mit kühler Geistigkeit. Aus der Zeit gegen die Zeit (1905). Auch Konrad Alberti-Sittenfeld (1862 bis 1916) ist zu erwähnen.

Dichterische Vorläufer und Mitläufer des Frühnaturalismus

Peter Hille, geb. 1854 zu Erwitzen in Westfalen, schon in der Jugend mit den Harts befreundet, ist vielleicht die auffallendste und doch unbekannteste Erscheinung des Frühnaturalismus, dabei auch dadurch bedeutsam, daß er mit seiner Sprachkunst auf die expressionistische Ausdrucksweise vorbereitet. Er studierte einige Jahre in Leipzig, war Redakteur in Bremen, lebte dort bei den Harts, war in Leipzig Korrektor bei 10 Mark Wochenlohn (wofür er auch noch Portugiesisch verstehen sollte), ging 1887 auf Wanderfahrten und Reisen, lebte als praktischer Sozialist mit adligster Gesinnung, aber auch mit haltloser Schrankenlosigkeit zwei Jahre in London, oft in den dunkelsten Höhlen von Whitechapel mit Niggern und Chinesen, gab in Amsterdam sein letztes Geld einer wandernden Schauspielertruppe, deren Mitleiter er war, lebte in Mailand, Rom und Zürich (Henckell), kam etwa 1887 nach Berlin, lebte auch hier genial unbekümmert, schrieb den Roman Die Sozialisten und das Drama Der Sohn des Platonikers, verschwand dann wieder nach seiner Heimat Westfalen und Hamburg, kehrte zurück, gründete in Berlin ein Kabarett, „der blauen Blume fromm geweiht und nicht Plebejer Lustbarkeit", zog 1901 nach Schlachtensee in die Gründung der Harts, die Neue Gemeinschaft, genoß die Sympathien der Freunde, gelangte nie zu Einfluß oder Führerschaft und starb 1904 in Schlachtensee. Dabei hatte Peter Hille als Persönlichkeit nichts von fahrigem Komödiantenwesen, von Künstlerpose und Zigeunerromantik. Eine tiefe Menschlichkeit lag in ihm. „O Gott, wie schön ist doch die Freiheit, das äußerste Elend. Man ist so sicher, tiefer kann man gar nicht fallen." „Einsamkeit der Einsamkeiten — Welt und ich, wir beide schreiten." Ein Geist des Traumes lebte in ihm, der mit großen Sprüngen über die Brücken zwischen den Ideen hinwegsetzte, schreibt Julius Hart von Peter Hille, der das Samenkorn unmittelbar in Blüte verwandelte, der die Fantasiebilder rasch, jäh und unmittelbar zusammenschob. Hilles Dichten war wie er selbst: ein Kind sein und ein Greis sein im gleichen Augenblick. Was Hille hinterlassen hat, ist nicht viel: Einige Romane (Die Sozialisten 1887, in England, Holland und Deutschland spielend, voll zerrissener Augenblicksbilder und Aphorismen; Semiramis 1901; Kleopatra 1901; die Hassenburg (in Westfalen spielend); eine fünfaktige Erziehungstragödie: Des Platonikers Sohn 1896 (Petrarca); unvollendet blieb Myrddhin und Vivyan, ein Welt- und Waldspiel. Viel von seinen abgerissenen, aphoristischen Werken, die er in Manuskriptsäcken mit sich herumschleppte, ist verlorengegangen. Aphorismen, Novellen, Der Sohn des Platonikers, Die Sozialisten und Myrddhin werden sein Gedächtnis wacherhalten. Gesammelte Werke 1904. Nachgelassene Schriften 1905. Heinrich Hart setzte ihm nach

seinem Tod ein literarisches Denkmal, auch Else Lasker-Schüler; Fritz Droop gab ein Buch heraus: Aus dem Heiligtum der Schönheit, Aphorismen und Gedichte von Peter Hille 1909.

Hermann Heiberg war in seinen Anfängen vielleicht die zukunftsvollste Erscheinung des Naturalismus. Er war 1840 in Schleswig geboren, war Verlagsbuchhändler und Geschäftsleiter der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, dann Bankdirektor und hatte große Reisen durch ganz Europa im Dienst von großen Spekulationsgeschäften unternommen. Erst als 41jähriger hatte er sich der Literatur zugewandt. Die Plaudereien mit der Herzogin von Seeland 1881 und namentlich der Kleinstadtroman Apotheker Heinrich 1885 waren reife, klare, scharf charakterisierte Gebilde. Es folgten die Romane: Esthers Ehe 1886 (in Berlin spielend), der Januskopf, Graf Jarl, die goldene Schlange und etwa 50 andere Romane, die er um des Erwerbes willen schrieb. Seine literarische Bedeutung schwand mit seiner Massenerzeugung. 1910 starb Heiberg in seiner Vaterstadt Schleswig.

Stanislaus Przybyszewski, ein polnischer Dichter, sei wenigstens kurz angeführt. Er war ein verkrampfter Erotiker. Von ihm stammt die Losung: „Im Anfang war das Geschlecht — nichts außer ihm — alles in ihm.“ Es lebte in diesem Hysteriker ein unbezwinglicher Drang der Selbstentblößung und der Selbstzerfleischung. Unersättlich war er in der Selbstbeobachtung, in der Herabzerrung alles Heiligen, in der Vermischung von Wahnsinn, Satanskult und Pessimismus. „Glück ist nur eine Madenseligkeit, die die Sonne im Schmutz ausgebrütet hat.“ Nach 1897 ist es stille um ihn geworden. Nicht ohne Einfluß war er auf Dehmel, vielleicht auch auf Strindberg. Dehmel nannte ihn den Jeremias der entartenden Instinkte. Przybyszewski war 1868 zu Sojewo in Posen geboren, hatte von 1889 bis 1893 in Berlin Medizin, Psychologie und Psychiatrie studiert, war Nietzsche-Schwärmer, spielte in der Berliner modernen Bewegung (namentlich um Dehmel) eine Rolle, schrieb zunächst eine Reihe deutscher Schriften, ging dann als Schriftleiter eines polnischen Blattes nach Krakau, später nach Warschau und Thorn und zog sich auf die polnische Literatur, aus der er herkam, zurück. Von ihm erschienen Psychologie des Individuums (Chopin, Nietzsche Ola Hansson) 1892, Totenmesse 1893, Vigilien 1894, De Profundis 1895, Im Malstrom (Roman) 1896, Homo sapiens (Romantrilogie) 1898, Satanskinder 1897, Synagoge des Satans 1897, Totentanz der Liebe (Drama) 1902, Gelübde (Drama) 1906, das Gericht (Roman) 1913.

Karl Henckell, geb. 1864 in Hannover, studierte in Berlin, Heidelberg, München und Zürich, gab 21jährig mit Conradi 1885 die Modernen Dichtercharaktere heraus, lebte in Lenzburg, Mailand und Brüssel, leitete von 1896—1905 einen eigenen Verlag, lebte in Charlottenburg, später in München und hat eine große Zahl von Gedichtbüchern veröffentlicht: Poetisches Skizzenbuch 1885, Quartett 1886 (mit Hartleben, Gutheil und Hugenberg). Strophen 1887 (sozialistisch gefärbt), Amselruf 1888 (ebenso: Zusammenbruchsstimmung mit Erlösungsschauern), Trutznachtigall 1891 (Kampflieder nach dem Fall des Sozialistengesetzes). Auswahlsammlungen: Gedichte 1898. Mein Liederbuch und Neuland 1903. Lauter glatte, reimgewandte Verse; herkömmlich aber wohlklingend. Sozialistische Salondichtung. Conradi urteilte: „Bei ihm ist alles, was er singt und sagt, wahr und ohne Geste und Pose, und doch fehlt ihm der eigentlich schöpferische Zug.“ Kühler Verstand und Pathetiker. Wäre er bedeutender, würde man ihn mit Herwegh vergleichen.

John Henry Mackay, 1874 in Greenock in Holland geboren, kam in frühester Kindheit nach Deutschland, studierte in Kiel, Leipzig und Berlin, lebte 1886—87 auf Reisen, 1888 in der Schweiz in der Nähe Henckells, dann seit 1893 in Berlin. Er ist in seinen ersten Gedichten: Kinder des Hochlands 1885, Arma parata fero 1887 (sozialistische Gedichte im Leitartikelstil (2. Auflage Sturm 1890), gequält, unlyrisch, trocken, gedankenhaft; lernt Stirners Werke kennen, spricht dessen Solipsismus ohne Poesie aus (Das starke Jahr 1890) und wird 1898 dessen Biograph und Herausgeber. Hierin ruht Mackays Hauptverdienst. Sein Roman: Die Anarchisten 1891 ist ein Disputierbuch; besser sind die Novellen (Letzte Pflicht 1893). Gesammelte Werke 1911.

Wilhelm Arent, geb. 1864 in Berlin, war Schauspieler und Dichter, Kind des Luxus, in die Bewegung verschlagen, ein Massenproduzent von hemmungsloser Art (von 1886 bis 1893 habe er 26 Bände Lyrik herausgegeben, rühmte er von sich selbst), versank, ohne bleibende Spuren zu hinterlassen.

Hartleben

Hartleben und Bierbaum haben zu ihrer Zeit eine Berühmtheit besessen, die über ihre wirkliche Bedeutung hinausging. Mehr als Mitläufer der Bewegung waren sie nicht. Aber in ihrem Leben und Schaffen und den Kompromissen, die sie schlossen, spiegelt sich das Wesen der Zeit.

Otto Erich Hartleben wurde 1864 in Klausthal am Harz geboren. Seine väterlichen Vorfahren waren seit vielen Generationen Harzer Bergbeamte gewesen. Die Eltern starben ihm früh weg. In Jever und Celle besuchte er die Schule, dann studierte er 1885 in Berlin, 1886 in Tübingen Jura, genoß mit innigem Behagen die Annehmlichkeiten des Studenten- und Verbindungswesens und ward nach sechs Semestern Referendar erst in Stolberg, dann in Magdeburg. „Und da ging's nicht mehr. Da hatt' ich den Jammer, daß ich mit den Leuten auf der Anklagebank fast täglich lieber zu Abend gegessen hätte als mit meinen Kollegen — auf die Dauer hätten das die einen den andern übelgenommen, und ich wäre in die peinlichsten gesellschaftlichen Verlegenheiten gekommen." Hartleben verließ die Rechtswissenschaft und wurde Schriftsteller. Er ging 1890 nach Berlin, wo er im Friedrichshagener Kreise verkehrte. Die soziale Bewegung packte auch ihn. „Ich glaubte zeitweise, Sozialdemokrat sein zu müssen": ein bezeichnendes Geständnis. Er saß im Vorstand der Neuen Freien Volksbühne. Die Bewegung, die die Jungen mit Wille unternommen, scheiterte; Hartleben und andere Intellektuelle zogen sich zurück.

1886 hatte er das Studententagebuch erscheinen lassen. Die Erzählung von der Lore und der Frosch, eine Parodie auf Ibsen machten ihn bekannt. Wie im Leben war Hartleben auch in der Kunst ein Genießer: witzig, satirisch pointiert, aber bestrebt, aus dem negativ Ironischen zum Positiven zu kommen. Nur teilweise gelang es ihm. Er lebte in Berlin, München, war viel auf Reisen. Hartleben schrieb nur wenig. Gleich Holz liebte er es, auf großen schönen weißen Bogen zu schreiben. Saß er aber vor den Bogen, dann hielt er es nicht aus und ging ins Wirtshaus. Seine Arbeiten entstanden alle in Nebenstunden. Andere Wirrnisse bedrängten ihn. Er hatte eine Leipziger Studentenbraut geheiratet. Die Liebe verblaßte. 1896 sah Hartleben in Berlin seine Jugendliebe, Frau Ellen Birr, die geheiratet hatte, wieder. Sie ließ sich scheiden, gehörte ihm bis zum letzten Atemzug, doch auch Frau Selma machte ihre Rechte geltend. Hartleben erlebte das Schicksal des Mannes zwischen zwei Frauen. 1900, nach dem Erfolg von Rosenmontag, brach er in einer Nervenkrise zusammen. Nun kam ein rascher unaufhaltsamer körperlicher und moralischer Verfall. 1902 baute er sich in Salo am Gardasee die Villa Halkyone. Hier wollte er eine Art Akademie gründen, die sich an die Spitze der deutschen Kultur stellen sollte. Nur Nebenwerke entstanden noch; sein letztes Stück, das um Publikumsgunst buhlte, mißlang (1904). Schon 1905 starb Hartleben bei Frau Ellen. Wie eine grausige Posse wirkt es, daß der Kopf, der seinem Testament zufolge abgeschnitten und besonders aufbewahrt werden sollte, wochenlang in den Zeitungen die Öffentlichkeit beschäftigte. Beklagenswert war die Veröffentlichung seines Briefwechsels mit Selma und Ellen und seines nichtssagenden Tagebuchs.

Erzählende und lyrische Sachen: Studententagebuch 1886. Die Geschichte vom abgerissenen Knopf 1893 (auch dramatisiert: Die Lore). Der gastfreie Pastor 1895. Meine Verse 1895 (enthält eine Anzahl Gedichte aus dem Studententagebuch). Von reifen Früchten 1904 (Meiner Verse zweiter Teil). Der Halkyonier 1904 (Epigramme).

Dramatisches: Der Frosch von Henrik Ipse 1889 (Satire). Angele, 1890 auf der Freien Bühne aufgeführt. Hanna Jagert 1892. Die Erziehung zur Ehe 1893. Ein Ehrenwort 1894. Die Befreiten (vier Einakter: Die Lore 1893, Die sittliche Forderung 1895, Abschied vom Regiment 1897, Der Fremde 1898). Rosenmontag 1900.

Übersetzungen und Bearbeitungen: Pierrot Lunaire 1893. Goethebrevier 1895. Angelus Silesius 1896.

Lebensgeschichtliches: Tagebuch 1906 (enthält Aufzeichnungen von 1887 bis 1895). Briefe an seine Frau 1887 bis 1905. — Briefe an seine Freundin 1897 bis 1905.

Ausgewählte Werke 1908.

Überraschend mager und dünnblütig erscheint die Literatur, die von Hartleben übrig geblieben ist. Er begann als Schüler Platens, schrieb dann allerlei nette kleine Geschichten: Vom abgerissenen Knopf, Wie die Kleine zum Teufel wurde, Vom gastfreien Pastor, worin er die Kleinstadtwelt zumal in Stolberg schilderte, aus der Stammtischperspektive, im Konversationston, mit einigen guten Beobachtungen aus dem Leben, aber stets ironisch, lieblos, mokant. „Weinstubengeschichten." Etwas Künstlerisches ist in diesen Sachen nicht zu finden; höchstens in der Lore, dem norddeutschen Gegenstück zum Süßen Mädel von Schnitzler. Zu gestalten vermochte Hartleben überhaupt nicht, und so zog er es denn vor, Karikaturen zu geben, Standes- und Berufsmoral ironisch zu beleuchten und sich groß damit vorzukommen. Über Hartlebens geringe Bedeutung ist man sich allseitig einig: „Höchst drollig wirkt es, wenn Hartlebens Freunde seine Darstellung von allerlei liebenswürdigen Lumpereien als Kämpfen für eine neue Weltanschauung ausgeben." „Das Törichte ins grotesk Lächerliche zu verwandeln, das war seine Kunst." „Er zeigt sich als ein verblüffend einfaches und dabei schwaches Wesen. Das sind die beiden Eigenschaften, deren Vereinigung er sein Halkyoniertum nannte." „Er ist auf dem Grenzgebiet zwischen Studententum und Philistertum beheimatet." Sein Tagebuch und seine Briefe sind urkundliche Belege dafür.

Reizvoll allein sind seine Komödien: Angele, Die Erziehung zur Ehe, Die sittliche Forderung. Spielend verspottet er hier die Moral des Philisters. Gleichwohl: zur rechten Freiheit kommt er nicht. Von den Dingen, die er verspottet, bleibt er abhängig. Lächerlich, scheint er zu sagen, die Bedeutung des Weibes wo anders zu suchen als im Geschlechtlichen. Mit Wedekind berührt er sich, aber er ist ohne alle dämonische Kraft. Glänzend ist die Nachdichtung der Gedichte Pierrot Lunaire von Giraud. Gut gemacht, aber zusammengeklügelt ist das Offiziersstück Rosenmontag. 1902 erhielt er dafür den Grillparzerpreis.

Bierbaum Falke Busse

Die Wendung zum Kunstgewerblichen, die Hartleben nimmt, zeigt sich bei Bierbaum noch viel deutlicher. Während Hartleben nur verhältnismäßig wenig zu schaffen imstande war, geht die literarische Tätigkeit Bierbaums ins Breite.

Otto Julius Bierbaum wurde 1865 zu Grünberg in Schlesien geboren. Sein Vater war Konditor, später Gastwirt. Bis zur Konfirmation besuchte der Knabe das Freimaurerinstitut in Dresden. „Eine jammervolle Jugend." Seine eigentliche Heimat fand er in Leipzig. Er besuchte die Thomasschule, dann die Gymnasien in Zeitz und Wurzen. Nach bestandenem Examen ging Bierbaum zunächst auf ein Semester nach Zürich, wo er bei Johannes Scherr hörte, dann vier Semester nach Leipzig und endlich nach München. Inskribiert war er erst in der philosophischen, dann in der juristischen Fakultät. Außerdem lernte er Russisch und Persisch. Dann widmete er sich in Berlin zwei Jahre am orientalischen Seminar dem Studium des Chinesischen. Ein weiteres Studium machte der Zusammenbruch des Wohlstandes seiner Eltern unmöglich. Bierbaum war gezwungen, für sich selbst und für seine Eltern zu sorgen, er verließ das orientalische Seminar 1891 und ging als freier Schriftsteller nach München. Zwei Jahre lebte er, eifrig schaffend, auf dem Einödhof in der Nähe des Starnberger Sees. Dorthin führte er auch seine erste Frau, eine Lehrerstochter vom Ammersee. 1893 lebte er in Tegel bei Berlin, wo er mit Przybyszewski, Dehmel, Schlaf, Scheerbart, Hille ein

Bohèmeleben führte, das er in Stilpe geschildert hat. Ein halbes Jahr redigierte er die Freie Bühne und beteiligte sich 1894 gemeinsam mit Dehmel, Frhrn. von Bodenhausen und Meyer-Graefe an der Gründung der Kunstzeitschrift Pan. Von 1895 bis 1898 lebte Bierbaum auf Schloß Englar in Südtirol, das er für ein Spottgeld bewohnen durfte. 1898 ging er nach München. Hier redigierte er die Zeitschrift Die Insel, wo u. a. der Marquis von Keith und die Büchse der Pandora von Wedekind erschienen. Gründer war der reiche Kunstfreund Walter Alfred (von) Heymel. Es war die Zeit des Wolzogenschen Überbrettels, und Bierbaum, der Dichter des Lustigen Ehemanns (Ringelringel Rosenkranz, Musik von Oskar Straus), war ein vielgenannter Dichter. Die Insel versank nach drei Jahren; fraglos hat aber Bierbaum dem Buchdruck und der künstlerischen Buchausstattung viele Anregungen gegeben. Als Redakteur wie als Schriftsteller entfaltete Bierbaum die eifrigste Propaganda für die junge literarische Bewegung; er ist einer ihrer erfolgreichsten Organisatoren gewesen. Bierbaum, der inzwischen seine zweite Frau, eine Florentinerin, geheiratet hatte, lebte in Wien, auf Reisen, in Italien, seit 1898 in der Waldkolonie Pasing bei München, zuletzt in Dresden. Viel unterwegs, schlaflos, nach Ruhe gierig und doch ruhelos, vielgewandt aber merklich in seinem künstlerischen Quellen vertrocknend, verbrachte er unter der Maske eines Glücklichen die letzten Lebensjahre. Er starb 1910 in Dresden.

Gedichtsammlungen: Erlebte Gedichte 1892. Studentenbeichten 1893 und 1897. Nemt, Frouwe, disen Kranz 1894. Der Irrgarten der Liebe 1901 und 1907.

Erzählendes: Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer 1895. Die Schlangendame 1896. Stilpe 1897. Kaktus (Künstlernovellen) 1898. Prinz Kuckuck, Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings 1906.

Herausgeber des Modernen Musenalmanachs 1891, 1893 und 1894, des Kalenderbuchs Der bunte Vogel 1896 und 1898, des Goethekalenders 1906 ff.

Volkstümliche Singspiele: Lobetanz 1895. Gugeline (Musik von Thuille) 1899. Pan im Busch (Musik von Mottl) 1900.

Schauspiel: Stella und Antonie 1903.

Biographisches: Briefe an Gemma Prunetti (seine Frau) 1901 bis 1910.

Unter den jungen Schriftstellern, die um Conrad, Conradi und die Gesellschaft sich scharten, war Bierbaum einer der wenigen, die für die bildende Kunst, namentlich für Böcklin, Uhde, Thoma und Stuck, Verständnis besaßen und warmherzig und freimütig für sie eintraten. Er ist unter den Jüngeren einer der gewandtesten Stilisten. Bemerkenswert war auch sein Bestreben, Lieder für ein künstlerisch veredeltes Varieté zu schaffen. Von Bedeutung war weiterhin seine Tätigkeit als Herausgeber des Modernen Musenalmanachs und des Pan. Bierbaum bildet da ein Bindeglied zwischen der Gruppe um Conrad zu der um Stefan George. Als Dichter berührt er sich mit Liliencron und Hartleben. Ihm fehlt das lyrische Element; das Stoffliche wird bei ihm über das Künstlerische stets Sieger. Seine Innerlichkeit ist nicht groß. In seinem Talent spürt man, so bunt auch die Färbung ist, doch stets die grobe Holzfaser. Bierbaum ist als Lyriker wie als Humorist oft gequält; er klügelt verstandesmäßig Wirkungen aus, schlüpft fast in der Art von Wolff und Baumbach und andrer längst überwundener Modetalente in altertümliche Gewänder, dreht und ziert und putzt und kränzt sich, und läßt sich, ganz wie Hartleben, obschon er den Philister gründlich verachtet, zu einem Scherzmacher für den Philister herab. Manches ist freier, selbständiger und minder spöttisch als bei Hartleben, doch spürt man nie das eigentlich Schöpferische. Es geht bei Bierbaum alles durch den Verstand, auch das Bizarre; wer von der Tafel seiner Lyrik aufsteht, trägt nur einen Rausch des Kopfes, nie des Herzens davon.

Die erstrebte Grazie ist oft nur ein lässiges Schleppen, die Leichtigkeit oft nur mittelmäßige Improvisation. Poetisch betrachtet ist das Singspiel Lobetanz das beste von Bierbaum. Sein Schauspiel Stella und Antonie ist ein erhitzter Theaterroman mit verstohlener starker Sinnlichkeit. Nicht als Kunstwerk, doch als Zeitwerk bleibt sein Roman Stilpe, der wenigstens in der Jugendgeschichte des Helden viel Selbsterlebtes und Selbstempfundenes von Bierbaum enthält, mit seiner Ausmalung literarischer Zustände, mit seinen zahlreichen leicht kenntlichen Schriftstellerporträts, mit dem eigentümlichen Zeitcharakter der Sturmjahre von 1886 bis 1890, ein wertvolles Literaturdenkmal. Auf dem Gebiet des biographischen Romans sank Bierbaum zu einer Vereinigung von Langweile, Impotenz und Erotik in dem dreibändigen Werk Prinz Kuckuck herab, dessen Held Henfel (Henry Felix Hauert) kein anderer als Walter Alfred von Heymel ist (1878 bis 1914), der Gründer der Insel. Über seiner Herkunft lag ein gewisses Dunkel. Er hat lyrische Gedichte, dramatische Spiele und Studien veröffentlicht. Bierbaum starb für seinen Ruhm zur rechten Zeit. Seine Schaffenslinie senkte sich und hätte vielleicht in einem unangenehmen Zwittergebiet geendet.

Erst mit 40 Jahren trat G u s t a v F a l k e in die Literatur. Er war mit Liliencron befreundet und wurde von ihm zum Schaffen ermutigt. In der Zeit, da er mit Liliencron in täglichem Verkehr stand, schuf er das Beste. „Liliencron braust freiherrlich mit Vieren durch die Welt; Falke gleicht dem einsamen Spaziergänger am wiegenden Kornfeld; Liliencrons Draufgängertum hat den Natursinn des streifenden Jägers, Falkes beschauliche Romantik den eines sorgsamen Gärtners."

Gustav Falke wurde 1853 in Lübeck geboren. Sein Vater war dort Kolonialwarenhändler; er starb früh, und der Knabe verlebte seine Kindheit unter der Obhut der Mutter, die in der Nähe von Husum, der Heimat Storms, zu Hause war. Eine alte Großtante erteilte dem Knaben, der sehr musikalisch war, den ersten Musikunterricht. Der Wunsch zu studieren, sei es Philosophie, sei es Musik, ließ sich der Kosten wegen nicht verwirklichen. Falke kam zu einem Buchhändler in Hamburg in die Lehre und war sieben Jahre Buchhandlungsgehilfe in verschiedenen Städten, in Lübeck, Essen, Hildburghausen und Stuttgart. Dann wagte er den kühnen Schritt und sattelte um. Er gab in Hamburg Klavierunterricht, die Stunde anfangs zu fünfzig Pfennig, und studierte nebenbei fleißig Musik (1874). „Leichtsinnig tat ich diesen Schritt nicht, es war die Not dahinter. Jetzt aber bin ich jener Not dankbar. War es auch mühselig, es war doch ein Kunstleben und ein Beruf eigener Wahl." Hier in Hamburg erwachte auch, vielleicht durch die Musik angeregt, die poetische Anlage, die jahrelang geschlummert hatte. An Liliencrons Novellen und Gedichten in der Gesellschaft erstarkte sein Dichtertalent. Der Senat von Hamburg, eine der wenigen Staatsbehörden Deutschlands, die für die moderne deutsche Literatur etwas getan haben, verlieh dem Dichter an seinem fünfzigsten Geburtstag einen Ehrengehalt. An äußeren Ereignissen ist Falkes Leben arm. „Etwas war in mir seit meiner frühesten Jugend . . . ein heimliches Lachen, eine stille Freude und ein wunderliches Hoffen auf irgend etwas, was da noch kommen muß. Mit diesen drei Weggesellen wandert sich's gut. Wie auch mein Weg sich winden mag — Ich sing' mein Lied und lob' den Tag." Er starb 1916 in Großborstel bei Hamburg. Sein künstlerisches Talent erbten zwei Töchter, Gertrud und Ursula, die als Tänzerinnen einen Namen erwarben.

G e d i c h t s a m m l u n g e n: Mynherr der Tod 1892. Tanz und Andacht 1893. Zwischen zwei Nächten 1894. Neue Fahrt 1897. Mit dem Leben 1899. Auswahl 1900. Hohe Sommertage 1902. Frohe Fracht 1907.

Erzählendes: Aus dem Durchschnitt (Roman) 1892. Landen und Stranden (Erzählung) 1895. Der Mann im Nebel (Roman) 1899. Die Kinder aus Ohlsens Gang 1908.
Lebensgeschichtliches: Die Stadt mit den goldenen Türmen (Lübeck) 1912.
Gesammelte Dichtungen 1912.

Falkes Lyrik (Tanz und Andacht, Neue Fahrt) hat etwas Anspruchloses, Zartes, dabei aber Tüchtiges und Männliches. Wohl ist die Wurzel seines Glücks und seiner Poesie die Familie, das „Herddämmerglück“; er liebt die Mäßigung und Harmonie, aber er kriecht doch nicht wie Trojan oder Seidel ins Enge; er betet zu den Sternen um Not und Hunger, damit er nicht vom Behagen des Alltags hinabgezogen werde, er betet um die Erhaltung seiner leichten Füße zu Spiel und Tanz. Er möchte ein Mensch im Sinne Goethes, er möchte ein Kämpfer sein; eine leise Resignation klingt wohl zuweilen hervor, wenn er das große Leben in der Ferne vorbeirauschen hört. Doch kennt er seine Grenzen. Auch manches von dem, was innerhalb seiner Begabung liegt, ist tändelnd, witzelnd, nüchtern. Die Weizenkörner seiner Dichtung sind unter viel Spreu verborgen. Neuen Inhalt oder neue Formen bietet Falke nicht; innerhalb der überkommenen poetischen Vorstellungen bewegt er sich mit schlichter Grazie. Falke besitzt auch Humor, er hat Tier- und Kindergeschichten geschrieben (Das Katzenbuch 1900, Das Vogelbuch 1902, Der gestiefelte Kater 1904). Die Romane Falkes geben Hamburger Lebensbilder. Im Ganzen ist Falkes Erscheinung erfreulich. Zu den schöpferischen modernen Lyrikern zählt er nicht. „Man kommt auch einmal ohne Tiefsinn aus.“

Karl Busse, geb. 1872 in Lindenstadt-Birnbaum im deutsch-polnischen Grenzgebiet, war eine Zeitlang außerordentlich bekannt, wurde dann aber zu Unrecht vergessen. Er kam als 19jähriger nach Berlin, veröffentlichte 1892 seine ersten Gedichte und sah sich fast über Nacht berühmt. Es folgten die Novellen: In junger Sonne 1892, Stille Geschichten 1894, Träume 1895, Neue Gedichte 1895, Die von Polajewo (Roman) 1900, Vagabunden (Gedichte) 1901, Im polnischen Wind (Novellen) 1906, Heilige Not (Gedichte aus seiner reifen Zeit) 1910. Dazu kamen ausgezeichnete literargeschichtliche Werke über Annette von Droste 1903, Geschichte der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert 1900, Geschichte der Weltliteratur 1909 bis 1912. Er trat als Kritiker ein für Agnes Miegel, Anna Ritter, Gustav Frenssen, Schönaich-Carolath, Hesse u. a. Während des Weltkriegs hatte er eine Stellung im Presseamt in Warschau. Bald nach der Rückkehr aus dem Felde starb er 1918. Sein Bruder Georg Busse-Palma (1876—1915) schrieb Lieder eines Zigeuners 1899, Brückenlieder 1905.

Führende Talente

Theodor Fontane

Der älteste der führenden Talente, **Theodor Fontane**, ist entwicklungsgeschichtlich eine einzige Erscheinung. Durch Geburt gehört er zur dritten Generation; in ihrem Geist schreibt er seine ersten Gedichte; dennoch würde man ihm ein Unrecht tun, ihn nach diesen ersten Werken zu beurteilen. Als er ins reifere Mannesalter tritt, herrscht die vierte Generation; doch da nahmen ihn journalistische Arbeiten, Wanderfahrten und Kriegsbücher völlig in Anspruch. Er scheint vom Zeitgeist als Dichter auf Urlaub geschickt worden zu sein. Endlich

erscheint die fünfte Generation, und nun wecken Zeiteinflüsse, soziale Stimmungen, veränderte Weltanschauung Fontanes verborgenste und herrlichste Kräfte. Ohne mit den Vorläufern und Pfadfindern der jungen Generation Fühlung zu haben, ja ohne von ihnen zu wissen, tritt Fontane 1882 völlig selbständig als das erste führende Talent auf dem Gebiet des Romans hervor.

Kindheit und Gehilfenzeit

Sowohl väterlicher wie mütterlicherseits stammte Theodor Fontane von hugenottischen Emigranten ab. Er gehörte zu den verhältnismäßig zahlreichen deutschen Dichtern, die französisches Blut in den Adern haben. Rein französischer Abkunft waren nur Chamisso und Fontane. Von ihren Vätern hatten Wilibald Alexis, Roquette, Luise von François und Dubor, Waldmüller, von ihren Müttern Scherenberg, Geibel, Spielhagen und Felix Dahn französisches Blut in den Adern. Fontanes Mutter, Emilie Labry, war in Berlin geboren, doch stammte ihre Familie aus den Cevennen im südlichen Teile Frankreichs. Fontanes Vater, Henri Louis Fontane, war ein ins Brandenburgische versetzter Gascogner. Er war von Beruf Apotheker und hatte sich in dem durch seine Bilderbogen berühmten Neuruppin in der Mark die Löwenapotheke gekauft. Dort wurde Theodor 1819 geboren. In seinem Buch: Meine Kinderjahre hat der Dichter seine Eltern geschildert. Der Vater war ein liebenswürdig leichtsinniger Charakter, ein großer stattlicher Franzose voll Bonhomie, dabei Fantast und Humorist, ein Plauderer und Geschichtenerzähler ersten Ranges. Von ihm, nicht von der leidenschaftlich heftigen, aber nüchternen Mutter, hatte der Knabe die Frohnatur, die Lust des Fabulierens; sich selber aber, nicht dem Vater, dankte er des Lebens ernstes Führen. Der Vater war, gelinde gesagt, eine ungeschäftliche Natur. Er hatte die Gewohnheit, für seine noblen Passionen mehr auszugeben, als er einnahm. 1827 kaufte der Vater die Adlerapotheke in Swinemünde. In Stadt und Haus, an Strom und Strand erlebte Theodor eine an bunten lebensvollen Eindrücken überaus reiche Zeit. In höchst origineller Weise ward der Knabe anfangs vom Vater selbst unterrichtet. Mit vierzehn Jahren kam er 1833 auf die Schule nach Berlin, die er bis 1836 besuchte. „Wie wurde ich erzogen?" fragt Fontane und er antwortet selbst: „Gar nicht und ausgezeichnet." Der Vater wußte eigentlich nichts, hatte aber einen unendlichen Anekdotenschatz persönlicher und geschichtlicher Art bereit. Napoleon und die Marschälle, Friedrich der Große und seine Generale, englische Geschichte und schottische Sage: davon erzählte der Vater dem Knaben. Der Schule dankte Fontane wenig: „Einige Lücken wurden wohl zugestopft, aber das berühmte Wort vom Stückwerk traf auf Lebenszeit buchstäblich und in besonderer Hochgradigkeit bei mir zu." Herumstreifen im Grunewald und Jungfernheide, Rehbergen, Schlachtensee und Tegel, nachmittags im Kaffeehaus Zeitungslektüre der Berliner Gazetten (Gesellschafter, Figaro, Beobachter an der Spree) füllten seine Zeit aus und machten Fontane mit Natur und zeitgenössischem Literaturwesen vertraut.

Unvermittelt wird die Schulbildung abgebrochen und der 16jährige kommt zu einem Apotheker in die Lehre, um später das väterliche Geschäft übernehmen zu können. Von 1839 an machte Fontane seine Gehilfenjahre in Berlin, Burg, Leipzig und Dresden durch. Schon während seines Aufenthaltes in Berlin hatte er zu dichten begonnen. Die Produktion dieser Zeit kommt nicht in Betracht, sagt Konrad Wandrey, der Schilderer des Dichters Fontane, die Versuche waren teils leere, teils anempfundene Produktionen, die noch nichts Fontanisches zeigen. Aber auch hier schon war das Beobachtungstalent, die Freude an der Wirklichkeit erkennbar; Fontane produzierte in der Jugend viel, aber nicht in tieferem Sinn. Während der Gehilfenzeit in Leipzig und Dresden erweiterte sich sein Gesichtskreis; er kam in Leipzig in Beziehung zu Schriftstellern und Gelehrten wie dem Übersetzer Wilhelm Wolffsohn, der ihn in die Werke Puschkins, Gogols und Lermontoffs einführte. Mit dreißig Jahren war er Provisor, doch die väterliche Apotheke war längst verkauft; und mehr und mehr ward aus dem Apotheker ein Literat. In Begleitung eines Freundes unternahm er 1844 eine kurze Fahrt nach England.

Zugleich trat er in den literarischen Verein: Der Tunnel über der Spree ein, der 1827 gegründet worden war. Wie eine verschollene Sage klingt es, wenn man bei der Lebensgeschichte eines Vertreters der fünften Generation sich in die Zeit des Tunnels zurückversetzen

muß. Als Fontane 1844 eintrat, hatte sich der Tunnel aus einem Verein dichtender Dilettanten allmählich in einen wirklichen Dichterverein umgewandelt. Lauter Werdende waren es, erzählt er selbst, die der Tunnel allsonntäglich in einem von Tabaksqualm durchzogenen Kaffeelokale versammelte. Geibel, Heyse, Storm, Dahn, Adolf Menzel, Gildemeister zählten zu den Mitgliedern. Er empfing hier die Richtung auf das Brandenburgisch-Preußische. Fontane selbst stand in dieser Periode seiner Entwicklung als Dichter etwa zwischen Strachwitz und Geibel. Er wurde neben Scherenberg, dem Sänger von Waterloo, Hesekiel, dem Verfasser brandenburgischer Romane, und Heinrich Smidt das produktivste Mitglied des Tunnels. Die Ballade Archibald Douglas (später von Löwe komponiert) brachte ihm einen der größten Erfolge des Tunels.

Der freie Schriftsteller

Die Apothekerlaufbahn zu vollenden, war unmöglich; 1849 lief er für immer in den „Nothafen" der Schriftstellerei ein. Er erhielt in Berlin eine kleine Stelle im literarischen Bureau des Ministeriums des Innern und wagte es daraufhin, sich 1850 mit Emilie Rouanet-Kummer zu verheiraten. Aber das Bureau löste sich auf; er lernte das Elend der freien Schriftstellerei auskosten. „Konkurrenz, Nichtachtung, kärgliches Auskommen, Bittstellen, Antechambrieren und Bedientengesichter." Dennoch blieb sein Mut ungebrochen. „Ich habe zu leben und das will in diesen hungrigen Zeiten eigentlich schon viel sagen. Freilich muß ich zu diesem Behufe arbeiten wie ein Pferd; und Zeitungschreiben und Stundengeben sind der nobelste Teil meiner Tätigkeit." 1851 erhielt er erneut Anschluß an die ministerielle Presse. Von April bis September 1852 ging er im Auftrag Berliner Blätter nach London, um englische Verhältnisse zu studieren. Er beobachtete viel, er gewann neuen Stoff, erweiterte das Weltbild und war der Misere des Berliner Daseins entrückt. Leider mußte er bald wieder zurück in die Pfennigwirtschaft eines deutschen Zeitungs- und Balladenschreibers. 1855 gründete die preußische Regierung eine deutsch-englische Korrespondenz in London; Fontane ging abermals im Dienst der Preußischen Zeitung nach London, 1857 übersiedelte auch die Familie nach London, 1859 kehrte er wieder nach Berlin zurück. Er hatte das Leben bei diesem Aufenthalt in größter Breite gesehen und hatte erkannt, daß echte Kunst aus dem Leben erwächst. Noch etwas anderes kam hinzu. „Auf einer Tour in Schottland angesichts eines im Leven-See sich erhebenden alten Douglasschlosses war es, wo mir zuerst der Gedanke kam: Je nun, soviel hat die Mark Brandenburg auch. Geh' hin und zeige es." Arm, aber unabhängig ging Fontane in Berlin erneut seinen Weg; eine Berufung nach München an die Tafelrunde des Königs Max zerschlug sich.

Bald nach seiner Rückkehr trat Fontane durch Vermittlung seines Freundes Hesekiel, mit dem er durch den Tunnel bekannt geworden war, in die Redaktion der Preußischen Kreuzzeitung in Berlin ein, der er von 1860 bis 1870 angehörte. Dieser Zeitabschnitt war der glücklichste seines Lebens. Die journalistischen Arbeiten ließen allerdings die dichterische Tätigkeit manchmal zurücktreten; aber er begann in jenen Jahren die Wanderungen durch die Mark Brandenburg, die eine der wichtigsten Vorbedingungen für sein späteres Schaffen als Romanschriftsteller wurden. Günstig war es auch, daß Fontane dreimal, 1864, 1866 und 1870, auf den Kriegsschauplätzen war. Als er im Jahr 1870 als Kriegsberichterstatter, durch geschichtliche Erinnerungen gelockt, von Toul aus einen Abstecher nach Domremy, dem Geburtsort der Jungfrau von Orleans, unternahm, wurde er von Freischärlern gefangen genommen, am Leben bedroht und schließlich durch ganz Frankreich nach der Insel Oléron am Atlantischen Ozean geschleppt. Durch Vermittlung Bismarcks kam Fontane endlich frei. In dem prächtigen, frisch und klar geschriebenen Buch: Kriegsgefangen hat er diese Zeit geschildert. Aus der Redaktion der Kreuzzeitung scheidet Fontane 1870 aus; die Wanderungen setzt er fort, seine Kriegsbücher erscheinen, aber zu einer Entfaltung seines Besten ist er noch nicht gekommen. Als Journalist fand er Ersatz, indem er die ständige Berichterstattung über das Königliche Schauspielhaus für die Vossische Zeitung übernahm. Die Stellung war nicht gerade glänzend, schwer genug mußte sich Fontane durchs Leben schlagen, doch höher als alles schätzte er seine Freiheit und Unabhängigkeit. Die ihm angebotene, gut dotierte Stelle eines Sekretärs der Königlichen Akademie der Künste in Berlin gab er nach Monatsfrist

wieder auf, als er sich in seiner Persönlichkeit gehemmt sah. Der Entschluß war kühn, aber von entscheidender Bedeutung: jetzt erst, nach der Ablehnung der Sinekure, will er sich als Dichter durchsetzen; jetzt erst schlägt die Geburtsstunde des Romanschriftstellers.

Der Romanschriftsteller

Im Jahr 1876 beginnt seine Tätigkeit als Romanschriftsteller. Als Balladendichter im Geiste Strachwitzens hatte er begonnen, war durch die erste Englandreise in Verbindung mit der altenglischen Balladenkunst gekommen, hatte auf der zweiten Englandreise seinen Horizont erweitert, war in den 50er Jahren hauptsächlich Reiseschilderer gewesen, hatte die Mark durchwandert, Reisebeschreibung und historische Lokalbeschreibung verbunden, den Leuten ins Herz geschaut, die Scheuern des Gedächtnisses bis zum Bersten mit scharf realistischen Beobachtungen gefüllt und hatte 12 Jahre (1864—76) der Kriegsberichterstattung gewidmet. Er war 45 Jahre alt, als er den ersten Roman anfing; 60 Jahre zählte er, als er den ersten Roman vollendete (Vor dem Sturm). In 20 Jahren entstehen 15 Romane und Novellen. Mühsam ringt er zunächst um die Vollendung der Technik (Grete Minde, Ellernklipp). 1882 kommt er auf die Höhe mit l'Adultera; als 68jähriger, wo andere längst verstummt sind, schreibt er seine kühnen Berliner Romane Cécile (1887) und Irrungen Wirrungen (1888); es folgen in den neunziger Jahren die ganz unromanhaften realistischen Romane: Unwiederbringlich 1891, Frau Jenny Treibel 1892 und Effi Briest 1895.

Weder seine auf Naturinstinkt beruhende Begabung als Kritiker, noch seine dichterische Bedeutung wurden anfangs anerkannt. Und doch entfaltete er erst als Siebzigjähriger jene Tätigkeit, die sein Schaffen in der literarischen Entwicklung für immer denkwürdig macht. Das Amt des Theaterkritikers an der Vossischen Zeitung führte Fontane bis zum Jahr 1889 fort. Mit seinen letzten Kritiken grüßte er Gerhart Hauptmann und die Dichtung seiner gleichstrebenden Genossen. Fontane sah sich in der Periode von 1884 bis 1889 gegen seinen Willen zu einer Art Parteihaupt der jüngeren literarischen Generation erklärt. Wohl mehrten sich die Ehrenbezeugungen, je älter er wurde, doch der Ruhm kam zu spät. Er sagte: „Man bringt es nicht weit — Bei fehlendem Sinn für Feierlichkeit.“ Der 70. Geburtstag brachte ihm den Schillerpreis, der 75. den Ehrendoktor. Tapfer sagte er: „Ich bin absolut einsam durchs Leben gegangen . . . Ich habe den Schaden davon gehabt, aber auch den Vorteil, und wenn ich's noch einmal machen sollte, so macht' ich's wieder so.“ In einem seiner letzten Gedichte hat er die Summe seines Lebens gezogen:

> Eine kleine Stellung, ein kleiner Orden
> (Fast wär' ich auch mal Hofrat geworden),
> Ein bißchen Namen, ein bißchen Ehre,
> Eine Tochter „geprüft“, ein Sohn im Heere,
> Mit siebzig 'ne Jubiläumsfeier,
> Artikel im Brockhaus und im Meyer . . .
> Altpreußischer Durchschnitt. Summa Summarum,
> Es drehte sich immer um Lirum Larum,
> Um Lirum, Larum Löffelstiel.
> Alles in allem — es war nicht viel.

Politisch genommen war er trotz seiner Tätigkeit für ministerielle Blätter und bei all seiner Vorliebe für den märkischen Adel doch absolut kein Kreuzzeitungsmann, eher das Gegenteil. Er war zeitlebens, wie er selbst sagt, ein „Nörgler“. In Wahrheit schaute er Menschen und Dingen tief ins Herz. Seinen Brief über den Kaiser haben wir schon kennengelernt. Fontane war von der Machtlosigkeit der äußeren Macht überzeugt, als wir in Deutschland auf die äußere Macht noch alle Hoffnung setzten. „Es gibt ein ganz stilles Heldentum, das mir imponiert. Was aber meist für Heldentum gerechnet wird ist fable convenue, Renommisterei, Großresultat.“ Das Preußentum nennt er einmal eine „tiefe Kulturform“, respektabel genug in den Hungerjahren der Entwicklung, phrasenhaft und unreell gerade auf der Höhe des materiellen Erfolgs. Und von den Märkern sagt er: „Ehrlich ist der Märker,

aber schrecklich. Und daß gerade ich ihn habe verherrlichen müssen! . . . Es ist Torheit, aus diesen Büchern (den Wanderungen) herauslesen zu wollen, ich hätte eine Schwärmerei für Mark und Märker. So dumm war ich nicht." Wohl setzte er auch als Siebzigjähriger sein literarisches Schaffen fort. Aber von den Menschen zog er sich zurück. „Im Herzen tiefe Müdigkeit — Alles sagt mir: es ist Zeit." Erich Schmidt und Paul Schlenther standen ihm von den Jüngeren nahe. In dem Hause Potsdamer Straße 134c drei Treppen wohnte er von 1873 bis 1898. Ohne langes Krankenlager verschied er fast 79jährig 1898. Auf dem französischen Friedhof im Norden Berlins ward er begraben. Das Märkische Museum in Berlin bewahrt seine Arbeitszimmer und einen Teil seines umfangreichen, wohlgeordneten Nachlasses; der Hauptteil befindet sich im Hause von Fontanes jüngstem Sohn in Neuruppin; dort steht auch sein Denkmal.

Sein letzter Roman Mathilde Möhring war beinahe vollendet; von Plänen beschäftigten ihn Klaus Störtebeker und Godike Michels für einen Abenteurer- und Seeräuberroman: Die Ligedeler.

Werke

Gedichtsammlungen: Von der schönen Rosamunde, Romanzen 1850. Männer und Helden, acht Preußenlieder 1850. Gedichte 1851. Balladen 1861. Gesammelte Gedichte, sechste Auflage 1899.

Englische Reisebücher: Ein Sommer in London 1854. Aus England Studien und Briefe 1860. Jenseits des Tweed, Briefe und Bilder aus Schottland 1860. Zusammen: Aus England und Schottland 1899.

Kriegsbücher: Der Schleswig-Holsteinische Krieg im Jahr 1864 (1866). Der deutsche Krieg von 1866 (1869—71). Aus den Tagen der Okkupation (1872). Der Krieg gegen Frankreich (1874—76).

Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 4 Bd.: Grafschaft Ruppin 1862. Oderland 1863. Havelland 1872. Spreeland 1882. — Fünf Schlösser 1889.

Romane und Novellen: Vor dem Sturm 1878. Grete Minde 1880. l'Adultera 1882. Schach von Wuthenow 1883. Cecile 1887. Irrungen Wirrungen 1888. Unwiederbringlich 1892. Frau Jenny Treibel 1892. Effi Briest 1895. Der Stechlin 1899. Mathilde Möhring (aus dem Nachlaß) 1908).

Biographisches: Kriegsgefangen 1871. Meine Kinderjahre 1893. Von Zwanzig bis Dreißig 1898. Christian Friedrich Scherenberg und das literarische Berlin von 1840—60 (1885).

Briefe an seine Familie 1905. Zweite Sammlung 1910. Aus Theodor Fontanes engerer Welt. Fontanebuch (Tagebücher aus seinen letzten Jahren) 1919.

Kritische Causerien über Theater, herausgegeben von Schlenther 1904.

Aus dem Nachlaß 1908 (Aufsätze, Gedichte, Mathilde Möhring).

Einzelne Gedichte: Der alte Derffling. Der alte Dessauer. Der alte Zieten. Seydlitz. Schwerin. Keith. Prinz Louis Ferdinand. Wangeline von Burgsdorf. Der Tag von Düppel. Die Gardemusik bei Chlum. Adlig Begräbnis. Jung Bismarck — Von der schönen Rosamunde. Der Tag von Hemmingstedt. Archibald Douglas. Maria Stuart. Marie Duchatel. Lied des James Monmouth. Die Hamiltons. Der Towerbrand. Jung Musgrave und Lady Barnard. Lord Athol. Königin Eleonorens Beichte. John Maynard. Die Brück' am Tay. Schloß Eger. Herr von Ribbeck auf Ribbeck. — Fritz Katzfuß. Die Geschichte vom kleinen Ei. Auf der Treppe von Sanssouci. Zeus in Mission. Hubert in Hof. — Was mir fehlte. Was mir gefällt. Lebenswege. Letzte Fahrt. Letzte Begegnung. Hoffest. Der Subalterne. Der Sommer- und Winter-Geheimrat. Brunnenpromenade. Und alles ohne Liebe. Wo Bismarck liegen soll.

Die Zeit der Preußenlieder und der englisch-schottischen Balladen. Fontane begann um 1840 mit freiheitlichen Liedern, wie sie in der Zeit der politischen Lyrik allgemein üblich waren. Sie waren in Herweghschem Stil gehalten und zeugten von keiner sonderlichen Eigenart. Im Jahr 1846 entstanden die Preußenlieder. Wie ein Schleier lag über ihnen die eigen-

tümliche Sprödigkeit des Gefühls, die Fontane zeitlebens eigen war. Allzeit trug dieser Dichter eine gewisse Scheu, sein Innerstes und Letztes offenbar werden zu lassen. Es mangelte ihm nicht an innerem Feuer, aber er dämpfte es nach außen. In diesen Gedichten von Derffling, Seydlitz, Zieten, Keith und Schwerin war scharfgeschautes geschichtliches Leben; man fühlte in den straff gebauten, männlich herben Versen, die ein leiser Hauch des Unfeierlichen und Ironischen umschwebte, schon deutlich eine Abwehr aller pathetischen Gesten und romantischen Übertreibungen. Im letzten und schönsten dieser Gedichte, dem vom Prinzen Louis Ferdinand, klingt vorbedeutend Fontanes ganzes Schaffen an.

1848 wurde Fontane mit Percys altenglischer Balladensammlung und bald nachher mit Walter Scotts Sammlung schottischer Minstreldichtungen bekannt. Auf Jahre hinaus bestimmten beide Bücher Fontanes künstlerische Richtung. Halb stand Fontane in seinen Balladen — seine lyrischen Dichtungen sind unbedeutend — im Bann der um 1850 erwachenden Neuromantik, so in den Balladen von der schönen Rosamunde; halb wird schon das Streben nach selbständigen Ausdrucksformen sichtbar. Fontane gehört zu unsern besten Balladendichtern. Was dabei in die Zukunft weist, ist die Schlichtheit der Darstellung, die es versteht, mit wenig Mitteln der Fantasie einen Anstoß zu geben, der so kräftig nachwirkte, daß man behaupten durfte: je weniger gesagt wurde, desto besser. Auch eine andere Fähigkeit zeigte sich schon jetzt, die Fontane später zu höchster Vollendung entwickelte, es war die suggestive Macht, um Menschen und Dinge eine fast fühlbare Atmosphäre fließen zu lassen. Man hat von den Balladen gesagt, daß sie eigentlich Fontanes innerstem Wesen fremd gewesen wären. Fontane hatte recht, wenn er von den Balladen sagte: „An Innerlichem mag es gelegentlich fehlen, das Äußerliche hab' ich in der Gewalt."

Aber ganz er selbst war er in der Zeit der englisch-schottischen Balladenpoesie noch nicht. Seine Poesie ging bei Ausländern zu Gaste. Noch spann mit Vorliebe um englische Schlösser und alte verfallene schottische Türme die Fantasie ihr Gewebe; noch sah das Auge des Dichters bloß auf den schottischen Heiden und Seen das Walten der Natur. Wir, die wir rückschauend sein Leben überblicken, wissen, daß sein Talent im Stillen heranwuchs. Vom Standpunkt der Zeitgenossen aus betrachtet, blieb Fontane von 1861 bis 1882 dichterisch stehen. Zweimal überholte ihn seine Zeit. Die Literarhistoriker glaubten mit ihm fertig zu sein. Fontane wartete. Noch war seine Stunde nicht gekommen. Dann überholte **er** die Zeit.

Die Zeit der märkischen Wanderungen und der geschichtlich gefärbten Romane. Als Fontane in Schottland über den Lochleven fuhr, kam ihm, wie schon erzählt, wie ein Blitz die Erinnerung an das Ufer des Rheinsberger Sees und ihm schien es, als sei der Rheinsberger See nicht weniger einer Verherrlichung wert als der Lochleven. Nach seiner Rückkehr aus England im Jahr 1859 durchzog Fontane die Mark und fand sie reicher, als er erwartet hatte. Daß im Land des märkischen Sandes hohe Naturschönheiten verborgen seien, glaubte Fontane nicht. Die Naturschilderungen in den märkischen Wanderungen sind auch nicht weit her; um so bemerkenswerter ist die Art,

wie sich Naturschilderung und geschichtliche Darstellung miteinander verweben und wie die Menschen mit dem Boden, von dem sie stammen, zu einer Einheit zusammenwachsen. Fontane lernte, indem er von Pfarrhaus zu Pfarrhaus, von Schloß zu Schloß mit Stab und Ränzel wanderte, Land und Leute, die er später in seinen Romanen schilderte, aufs genauste kennen. Trotz ihrer „enormen Fehler“ waren, wie Fontane sagte, märkische Junker und märkische Landpastoren seine Ideale, seine stille Liebe. Grafschaft Ruppin, Oderland, Havelland, Spreeland sind die einzelnen Teile; dazu kommen noch die Fünf Schlösser. Über zweiundzwanzig Jahre verteilt sich die Entstehung. Künstlerisch wertvoll sind Fontanes Wanderungen nur in einzelnen Abschnitten, nicht als Ganzes. Heimatkundlich haben sie ihren Wert. Die Schilderung ist oft schematisch, umständlich, unpersönlich mit Kleinkram überlastet; vorzüglich sind die Kapitel über Katte, Marwitz, über die wendische Spree und Freienwalde. Den Blick für die stille Schönheit der Heimat haben sie vielen Lesern, auch den Malern der Mark (Leistikow, Lesser Ury) geöffnet.

Zu den märkischen Wanderbüchern Fontanes gesellten sich die drei Kriegsbücher, die Fontane nach den Kriegen 1864, 1866 und 1870/71 schrieb. Auch diese Werke wollen als Vorbereitungswerke aufgefaßt sein. „Weder die Wanderungen durch die Mark noch die Kriegswerke haben den Namen Fontane groß gemacht. Aber hier wie dort lag der breite und tiefe Grund, woraus seine dichterische Kraft emporwuchs. Die Wanderungen stärkten das Gefühl für seine Heimat, die Kriege das Gefühl für seine Zeit, und Zeit und Heimat sind die beiden Mächte, die aus dem Dichter sein Bestes und Höchstes herausgeholt haben.“

Vorsichtig, man möchte sagen mit Emigrantenklugheit, begann Fontane nach 1866 die schwierige Bahn zu größeren epischen Schöpfungen zu betreten. Sein erstes Werk war der geschichtliche Roman Vor dem Sturm (d. h. vor dem Sturm von 1813). Der Roman wurde 1863 begonnen, aber erst 1878 vollendet. Wunderbar genug lehnte sich der Dichter in diesem Werk an zwei grundverschiedene Vorbilder an: an Wilibald Alexis, den Walter Scott der Mark, und an George Hesekiel, den mit Fontane befreundeten brandenburgisch-preußischen Romanvielschreiber.

In interessanter Weise hat Ernst Klatt 1921 den Stil von Scott, W. Alexis, Hesekiel und Fontane verglichen. S c o t t (Seite I,83) bringt stets e i n e n Helden, den er zum Spiegel aller Festesereignisse macht und der selbst nur eine passive Rolle spielt. Der Scottsche Held ist unbedeutend, ist nur der Reflex der Ereignisse, aber er steht mit den geschichtlichen Persönlichkeiten in Verbindung. So macht Scott die Geschichte nicht zum Roman, sondern er verbindet nur den Roman mit der Geschichte. W. A l e x i s wählt in seinen geschichtlichen Romanen keinen einzigen Helden (vergl. I, S. 365), sondern unzählige, um ein Kulturbild zu geben. Infolgedessen fehlt den Alexisschen Romanen die durchlaufende Handlung; es fehlt die Spannung; es werden hunderte von kleinen Gestalten vorgeführt und bei Ausmalung des Kulturbildes die abnormen Züge bevorzugt. George H e s e k i e l (1819—1874) geht auf Scott zurück, wählt e i n e n Helden als Mittelpunkt, macht ihn aber weder zum Spiegel noch zum Typus der Zeit. F o n t a n e (im Schach von Wuthenow) macht es wie Scott und Hesekiel: er wählt e i n e n Helden, stempelt diesen aber wie W. Alexis zum Zeittypus und gibt so nicht nur ein Einzelschicksal, sondern das Wesen einer ganzen Zeit wieder.

Anfangs fühlt man die Unsicherheit, mit der Fontane nach einem eigenen Stil tastet, aus Vor dem Sturm heraus. Die Darstellung ist zu breit, der Aufbau miß-

lungen, das Episodenwerk zu groß. Fontane wagt noch nicht, die kühne Sprunghaftigkeit seiner Balladen auf die Prosaerzählung zu übertragen. Doch auch manche Anzeichen einer neuen Art des Erzählens sind da: ein Wahrheitssinn, der nichts unterschlägt und nichts der Spannung zuliebe „heraufpufft"; ein Erfassen des Menschen aus seiner Umgebung, seiner Abstammung und den Zeitverhältnissen. Vor dem Sturm ist das Werk, in dem Fontane, schon ein Sechzigjähriger, sich selbst zum Erzähler erzog. Nun ruhte er nicht; von diesem Zeitpunkt an dringt Fontane immer kühner in ein neues Gebiet vor. Noch einmal erkor er sich bei der Niederschrift von Grete Minde 1880 in Theodor Storm ein fremdes Vorbild, dann fing seine letzte und eigentümlichste Entwicklung an.

Die Zeit der modernen realistischen Romane. Was nun kommt, das ist ohne Beispiel in der Geschichte der gesamten Weltliteratur. „Fontane ist dreimal entdeckt worden: einmal als Balladendichter, dann nach seinen märkischen Wanderungen, und endlich nach seinen realistischen Romanen." Zwischen dem 62. und 76. Jahre schrieb Fontane die Werke, die ihn erst literargeschichtlich bedeutend gemacht haben. Er hatte die Handschriften nicht etwa im Pulte liegen und gab sie in Buchform nun nach und nach heraus, nein, er schrieb die Werke erst jetzt: l'Adultera, Irrungen Wirrungen, Stine, Frau Jenny Treibel, Effi Briest, Der Stechlin. Mit ihnen wurde Fontane einer der wichtigsten Schöpfer des modernen Berliner Romans. Fontane kannte Berlin; er hatte es groß werden sehen von den ersten Jahren Friedrich Wilhelms des Vierten an bis zu dem Berlin Wilhelms des Zweiten. Fontanes Schilderung der Berliner Gesellschaft ist echter als die Spielhagens, feiner und durchgeistigter als die Lindaus. Er ist der scharfäugige Beobachter in den Salons der Prinzen wie in den Villen der Millionäre; er ist im Bürgerhaus wie auf den märkischen Schlössern daheim. Klar und scharf sieht Fontane Straßen, Stuben, Menschen. Sein staunenswertes Gedächtnis war ein Magazin von Bildern, in denen auch die kleinste Skizze nicht verloren ging. Für sich allein wäre Fontane außerstande gewesen, den realistischen Stil im Roman zu erfinden. Er wäre allein, ohne seine Zeitgenossen, nicht viel über die Skizze hinausgelangt. Die literarische Bewegung der achtziger Jahre mußte dazu kommen, sein Talent zu beflügeln und zu größeren Schöpfungen anzuregen. Mit größter Deutlichkeit versteht Fontane namentlich Gespräche wiederzugeben. Darin war er vor Hauptmann unübertroffen. Darum erkannte er in Hauptmann auch sofort den Ebenbürtigen. Eitelkeit, Widerspruchsgeist, Leidenschaften, die so viele der Jungen in zitternde Erregung brachten, verwirrten ihn nicht. Was Taine theoretisch von dem Poeten der Zukunft forderte, das hatte Fontane in einer langen journalistischen Laufbahn praktisch gelernt: schärfste Wiedergabe des Seienden. Dies war nur möglich, weil Fontane mit gereifter Lebenserfahrung, ja schon als resignierter Mann zu seinen letzten großen Schöpfungen kam. Fontane ging nicht einseitig dem Häßlichen nach, er strebte nach dem Ziel, alles in den Verhältnissen und Prozentsätzen zu lassen, die das Leben selbst seinen Erscheinungen zu Grunde legt. Das aber fühlte Fontane klar und deutlich, daß es Zeit sei, endlich einmal mit den Wiederholungen vorhandener Meisterwerke, mit der „Dublettenkrankheit" aufzuräumen und neue, statt bloß schönheitliche Werke zu

schaffen. Gegen Ibsen und Hebbel hatte er eine Abneigung; aber der alte und doch so junge Dichter kam doch zur Erkenntnis der Notwendigkeit und tiefen Berechtigung der neuen Poesie:

> Ob unsre Jungen, in ihrem Erdreisten,
> Wirklich was Besseres schaffen und leisten,
> Ob dem Parnasse sie näher gekommen,
> Oder bloß einen Maulwurfshügel erklommen,
> Ob sie, mit anderen Neusittenverfechtern,
> Die Menschheit bessern oder verschlechtern,
> Ob sie Frieden sän oder Sturm entfachen,
> Ob sie Himmel oder Hölle machen, —
> Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde,
> Sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
> Der Mohr kann gehn, neu Spiel hebt an,
> Sie beherrschen die Szene, sie sind dran.

Wundervoll ist, daß Fontane, der das Neue schafft, absolut frei von Theorie ist. Nicht auf Handlung, sondern auf plastische Gestalten geht sein Streben. Seelische Höhepunkte werden im Reflex des Vorher oder Nachher gegeben. Leidenschaftliche Auftritte meidet Fontane. „In meinen ganzen Schreibereien suche ich mich mit der sog. Hauptsache immer schnell abzufinden, um bei den Nebensachen liebevoll, vielleicht zu liebevoll verweilen zu können." Hauptmittel der Charakteristik ist für Fontane das Gespräch. Er hat sich darüber folgendermaßen ausgelassen:

„Wie soll man die Menschen sprechen lassen? Ich bilde mir ein, daß nach dieser Seite hin eine meiner Forcen liegt und daß ich auch die Besten (unter den Lebenden die Besten) auf diesem Gebiet übertreffe. Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen. Das Geistreiche (was ein bißchen arrogant klingt) geht mir am leichtesten aus der Feder. Ich bin — auch darin meine französische Abstammung verratend — im Sprechen wie im Schreiben ein Causeur; aber weil ich vor allem ein Künstler bin, weiß ich genau, wo die geistreiche Causerie hingehört und wo nicht." „Ich habe keinen Satz in meinem Leben geschrieben, wo ich nicht das Und und das Aber, das Komma und das Semikolon an die richtige Stelle gesetzt zu haben glaube." „Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache, und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinahe die erste Zeile. Bei richtigem Aufbau muß in der ersten Seite der Keim des Ganzen stecken."

Der Inhalt der Hauptromane

Ich lasse zunächst die Inhaltsangaben einiger der wichtigsten Romane folgen.

Grete Minde ist ein Bürgermädchen aus Tangermünde in der Mark. Sie flieht aus dem Elternhause mit Valtin, dem Sohn des Nachbars. Aber draußen finden die Flüchtlinge kein Glück und nach Jahren kommen sie gebrochen, als Mitglieder einer Puppenspielertruppe, in die Heimat zurück. Valtin stirbt, und Grete Minde sucht mit ihrem Kinde Zuflucht im Haus des Bruders, des reichen Erben. Er aber verweigert ihr das Erbteil, und auf Grund alter Satzungen weist auch der Rat die Klage der Verzweifelten ab. Da wirft Grete Minde glühende Schwefelfäden in die Häuser der Stadt, und als Tangermünde in Feuer aufgeht, stürzt sie sich mit dem einzigen Kinde ihres Bruders vom Turm in die Flammen.

l'Adultera führt in Berliner Börsenkreise, „in denen das Taufwasser erst eine neuere Einführung ist." Der Kommerzienrat Van der Straaten gilt in der Gesellschaft nur bedingungsweise. Seine bisweilen sehr gewagte und ironische Art

stößt seine junge schöne Gattin Melanie ab. Ein Frankfurter Geschäftsfreund, ein weitgereister Mann, Ebenezer Ruben, beginnt sie erst flüchtig, dann stärker und stärker zu interessieren. Ihr Gatte, der alles kommen sieht, bittet Melanie, wenigstens den öffentlichen Bruch zu vermeiden und den Schein vor der Welt zu retten. Aber sie gibt der Wahrheit die Ehre, sie folgt dem Geliebten, verläßt Mann und Kinder, und so verfällt sie der Achtung durch die Gesellschaft, die eine offene Verletzung ihrer Gesetze nicht duldet. Nach längerer Abwesenheit in Italien kehren Melanie und Ruben, die sich miteinander vermählt haben, nach Berlin zurück. Noch immer werden sie gemieden; das Unglück will, daß Ruben auch sein Vermögen verliert. Schwere Lage kommen; aber Melanie und Ruben erringen durch Tüchtigkeit Ehre und Achtung wieder.

Schach von Wuthenow, ein glänzender Offizier im adligen Regiment Gensdarmes in Berlin, trägt den ganzen Hochmut seiner Kaste zur Schau. Die Erzählung spielt 1805 kurz vor der Niederlage Preußens bei Jena. Herr von Schach, eine ästhetisch sehr empfindsame Natur, kann ohne die Bewunderung der Gesellschaft nicht leben. Er läßt sich mit einer jungen Dame, Victoire von Carayon, in ein Liebesverhältnis ein, das Folgen hat, doch möchte er Victoire auf keinen Fall heiraten, da sie blatternarbig ist und sein ästhetisches Gefühl damit verletzt. Frau von Carayon, für die er anfangs ebenfalls Interesse empfunden hat, erzwingt durch einen Befehl des Königs die Heirat Schachs mit Victoire. Er gehorcht dem Befehl, aber nach der Heirat erschießt er sich.

Irrungen Wirrungen 1888. Fontane ist in diesem Buch auf die Höhe seiner Meisterschaft gelangt. Der Roman schildert das Verhältnis eines adligen Offiziers, Botho von Rienäcker, zu einem jungen anspruchlosen Gärtnermädchen namens Lene. So herzlich Botho seine Lene liebt, so wenig ist er doch imstande, sich in einen Gegensatz zu seiner Familie und zu seinen Standesgenossen zu stellen. Er bringt das Opfer seiner Liebe und schließt eine standesgemäße Heirat; auch Lene reicht einem braven Mann ihres Standes ihre Hand. Botho und Lene überwinden und tragen mit einer Wunde im Herzen das Dasein tapfer weiter. Wehmütig, nicht tragisch klingt die Geschichte aus. In voller Lebenstreue stehen alle Gestalten der Erzählung da. Unendlich rührend sind Lenes Abschiedsworte zu Botho: „Lebe wohl, mein Einziger und sei so glücklich wie Du's verdienst und so glücklich, wie Du mich gemacht hast. Dann bist Du glücklich."

Stine 1890. Ein kleiner Roman aus den Berliner Halbweltkreisen, bewundernswert durch die Schärfe der Beobachtung, durch die Schilderung der Umwelt und die kühne Eroberung eines neuen Stoffgebietes. An sich nicht sehr bedeutend, hervorragend aber ist in dem Roman die Schilderung der Witwe Pittelkow.

Effi Briest, die Tochter eines adligen Grundbesitzers in der Mark, heiratet mit sechzehn Jahren einen vornehmen, klugen, sehr korrekten und kühlen Streber, den Landrat von Innstetten. Nach Liebe bedürftig, von Stimmungen abhängig, begeht Effi einen Fehltritt. Sie empfindet darüber mehr Angst als Scham. Da kommt nach vielen Jahren ihr Gatte hinter das Geheimnis. Innstetten fordert, obschon niemand um das Geschehene weiß, den Verführer zum Zweikampf und tötet ihn. Effi wird von ihrem Mann geschieden, das Kind wird ihr genommen, die Eltern verbieten ihr bis auf Weiteres das Haus; sie ist ganz verlassen. Die langsam Dahinsiechende kehrt endlich ins Elternhaus zurück, wo sie stirbt. Eine alte Magd und ein alter Hund sind die treuesten Wesen, die sie auf Erden gehabt hat.

Grundzüge der Romane

Grete Minde 1880, ein Werk der Vorbereitungszeit, ging mehr auf Stimmung als auf Charakterschilderung aus. Es war in Storms Art geschrieben. Die Hauptfigur in Ellernklipp (das im Harz zur Zeit des Siebenjährigen Krieges spielt) ist ein liebenswürdiges, apathisches, schönes Mädchen, das selbst nichts tut, aber alles verwirrt, Vater und Sohn in seinen Bannkreis zieht, sich, ohne ihr Wesen zu ändern, verklärt und das Wirrsal überlebt, das sie angestiftet.

Das folgende Werk l'Adultera (Ehebrecherin) 1882 ist der erste moderne realistische Roman des Dichters. Der Aufbau ist zerstückelt; die Beweggründe für die wichtigsten Wendungen in der Handlung sind auch in diesem Werk zu stark verdeckt; man versteht die zwingende Notwendigkeit mancher Vorgänge nicht. Da der Roman mit leidenschaftsloser Kühle den Verlauf eines Ehebruchs darstellte, so rief das Werk den Anschein einer oberflächlichen Frivolität hervor, die Fontane gänzlich fern lag. Melanie van der Straaten folgt nur einem inneren Gesetz, auch wenn das in Widerspruch steht zu Gewohnheit und Sitte. Die Selbstbefreiung Melanies vollzieht sich ohne jede Phrase im Sinn höchster Sittlichkeit. Feinste Auffassung vom Leben findet man bei Fontane: sittliche Weltordnung, Schuld und Sühne sind viel zu einfache Begriffe, sind in Kleinbürgerlichkeit und Zeitlichkeit befangen; das Menschenleben geht nicht auf im bloßen „Zug- und Klippklappspiel" von Schuld und Sühne.

Schach von Wuthenow 1883. Die beste unter den geschichtlichen Novellen Fontanes. Das Seelenleben wird mit höchster Feinheit geschildert, doch bleibt es gerade an den Wendepunkten zu stark verdeckt. Es ist dies ein Fehler, der sich in allen Erzählungen Fontanes wiederfindet. Das Empfinden Schachs erklärt sich aus einer aufs höchste gesteigerten überästhetischen Natur. Dennoch bleibt der Eindruck, daß es sich bei Schach um einen psychologischen Einzelfall handelt. „Wie ein Vorgang aus einer fremden Welt mutet die Handlung des Romans an." Das Reinmenschliche fällt weg, auch wenn die psychologische Behandlung viel feiner ist als in den vorhergehenden Werken.

Graf Petöfy spielt, eine Seltenheit bei Fontane, in Wien, in den Kreisen des östreichisch-ungarischen Adels. Cécile (die Geschichte einer jungen, schönen Frau aus polnischem Blut, die einst Geliebte eines Fürsten war, um deretwillen zwei Männer im Duell fallen, bis sie selbst dem zweiten freiwillig in den Tod folgt) ist voll unaufdringlicher Charakteristik, wenn auch der letzte Teil überhastig dem Schlusse zueilt. Irrungen Wirrungen: das Liebesglück eines Sommers. Voll gesunder herzerfrischender Offenheit und Natürlichkeit wird Höhe und Abschluß eines freien Liebesverhältnisses geschildert. In Resignation, in lächelndem Verzicht klingt echt fontanisch das Werk aus. Unwiederbringlich 1892, ein Höhenwerk Fontanescher Kunst, das auch C. F. Meyer für künstlerisch bedeutend erklärte, ist weicher, romantischer, tönereicher. Der Roman spielt in Kopenhagen und Schleswig. Graf Holk, die Gräfin Christine Holk und die schöne Hofdame Ebba werden in der Verschlingung ihres Schicksals gezeigt. Nach der Trennung vereinigen sich die Gatten wieder, doch als der Friede neu geschlossen, scheidet die Gräfin freiwillig aus dem Leben und läßt nur ein einziges Wort zurück: Unwiederbringlich.

Frau Jenny Treibel, ein Werk so gut wie ohne Handlung, ist ein Bild der Berliner Bourgeoiswelt. Den Sinn des Ganzen kann man ungefähr in die Worte fassen: Mit zwei Familienporträts und einer väterlichen Bibliothek kann man allenfalls in eine Herzogs-, aber nicht in eine reiche Berliner Bourgeoisfamilie heiraten. Die Frau Jenny Treibel, geb. Bürstenbinder, die für das Schöne, Gute, Wahre schwärmt, aber damit den Geldsack meint, der ironisch

joviale Professor Schmidt (in dem sich Fontane selbst gezeichnet), Corinna Schmidt, die kluge, fast überkluge Tochter des Professors, die die Eroberungssucht der modernen Intellektuellen besitzt und in der Fontane seine Tochter Mete, mit der ihn eine innige geistige Gemeinschaft verband, gezeichnet hat, sowie einige glänzend geschilderte Nebenpersonen bilden die Kette der fast zuviel fontanisch redenden Gestalten.

Bis hierher war vom Greisentum in Fontane noch nicht das mindeste zu erkennen. Die folgenden Werke zeigen zuerst die sinkende Kraft: Redseligkeit, zu große Ausführlichkeit im Unwesentlichen und zu knappe Behandlung des Wesentlichen. Nur der Roman Effi Briest 1895 macht hiervon eine Ausnahme. Es ist eine feine, zarte, traurig ausklingende psychologische Ehebruchsgeschichte, doch ebenfalls mit zu starker Deckung der Wendepunkte. „Es wird in dem Werk gesündigt ohne Freude; das möchte gehen; aber es wird auch gebüßt ohne Zweck." Innstetten, der Gatte Effis, der Mann der großen Karriere, ist fast ebenso unsympathisch wie die Eltern, die die geliebte Tochter aus gesellschaftlichem Zwang auf Jahre hinaus verstoßen. Der Ausgang konnte wohl so sein, aber die Stellung des Dichters zu diesem Ausgang hätte anders sein müssen. Stechlin, Fontanes letztes Werk, führt in die Grafschaft Ruppin, seine Heimat. Das Alte wird durch die Jugend, die überlebte Zeit wird durch eine neue abgelöst: das ist der Sinn des Werkes. Die Gestaltungs- und Kompositionskraft versagt; nur einzelne schildernde Teile sind anschaulich, das Übermaß an Gesprächen wird zur Manier. Auch in dem alten Stechlin hat Fontane eine Charakteristik seiner Gesprächsweise gegeben. Mathilde Möhring, schon 1891 entworfen, ist fließend, aber nicht bedeutend.

Wie schon die Inhaltsangaben seiner Hauptwerke erkennen lassen, ist Fontane kein Meister des Aufbaus. Die Handlung ist ihm Nebensache; sie dient ihm nur dazu, die Charaktere offenbaren zu helfen. Mit Vorliebe behandelte Fontane das Eheproblem (l'Adultera, Graf Petöfy, Cécile, Irrungen Wirrungen). In diesen Erzählungen finden wir keinerlei leidenschaftliche Seelenkämpfe; mit Vorliebe stellt Fontane das Gleichgewicht der Seele dar und das stille Hinsiechen der tief verwundeten Frauennatur (Effi Briest). Seinen Gestalten ist fast durchgängig ein gesunder Menschenverstand eigen, ihnen eignet eine gewisse märkische Art, wie er sie selbst kennzeichnet: scharf und schneidig, mit Gemütlichkeitsallüren, aber immer eulenspieglerisch und sarkastisch. Er liebte das Idyllische und Kleine, das Bescheidene und Nüchterne. Das rein Lyrische geht ihm ab. „Ich liebe eigentlich nichts so sehr und innig wie ein schönes Lied und doch ward mir gerade die Gabe für das Lied versagt. Mein Bestes, was ich geschrieben habe, sind Balladen und Charakterzeichnungen historischer Personen." Das Wesen seines Geistes erschöpft man nicht, geht man an seinen Briefen, seinen Theaterkritiken und seiner Spruchdichtung vorüber. Fontanes Briefe sind mit das Schönste, was er geschaffen hat. Sie werden bleiben, auch wenn man von seinen Werken nicht mehr die Gesamtheit, sondern nur noch einige Seiten voll köstlichster Lebensweisheiten lesen wird. Seine Theaterkritiken sind vorurteilsfreie, weltkluge Beurteilungen. Seine kleinen Augenblicksbilder und Spruchdichtungen sind von unvergänglicher Frische.

In der absoluten Abwesenheit von Romantik, in der Helligkeit seines Kolorits, in der scharfen Deutlichkeit und Sachlichkeit seiner Schilderungen erinnert er wohl an die Bilder von Liebermann und Skarbina. Er ist von der Wahrheit des Satzes durchdrungen, daß die kleinen Dinge in der Welt das Entscheidende sind. Mit dem geringen Sinn für Feierlichkeit, der für ihn charakteristisch ist, stellte er die Frage: „Was heißt großer Stil? Großer Stil heißt soviel wie Vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert." „Fontane war eine Natur, der Posen oder Phrasen jeder Art gründlich zuwider waren, ein aufrechter Mann ohne Falsch, ohne Tücken, ohne Launen, voll liebenden Humors und voll behaglicher Bosheit, der vor echter Größe einen so schönen Respekt und vor der angemaßten Wichtigtuerei eine so spöttische Überlegenheit zeigte."

Detlev von Liliencron

Halb ein Pfadfinder, halb ein führendes Talent, war Detlev von Liliencron der Befreier der jungen Lyriker von der Nachahmung der Platen, Geibel und Heine, war er der Vernichter des leirig gewordenen, mit überkommenen Wendungen, Bildern und Reimen wirtschaftenden lyrischen Scheinidealismus. Liliencron ist das stärkste lyrische Naturtalent dieser Generation, wie er das urwüchsigste und sinnlichste ist. Er brauchte nicht erst wie Holz und Schlaf Studien zu machen, um ein Stück Leben zu bewältigen; sieghaft war er sogleich dessen Herr — auch darin an Theodor Fontane in seiner realistischen Periode erinnernd — und ebenso wie Fontane empfing auch der lyrische Freiherr dieses Zeitgeschlechts von keinem ausländischen Poeten Anregungen; gleich Fontane arbeitete er niemals nach Regeln, sondern folgte immer nur seiner Individualität. Weit reicht diese allerdings nicht; im guten und im schlechten Sinn ist Liliencron stets an das Erlebnis gebunden; aber gesund, frisch und durchsichtig quillt seine Poesie gerade in jener ersten Zeit wie ein Jungbrunnen empor, als die neue Dichtung noch mit den Nebeln der theoretischen Untersuchung rang. Da kam, nicht von der Literatur, sondern vom Leben selbst, der Reiter, Jäger, Hauptmann und Kirchspielvogt Friedrich von Liliencron seines Wegs daher, kein Jüngling mehr, sondern bereits ein Mann nahe den Vierzigen, als er seine ersten Verse schrieb.

Leben

Friedrich von Liliencron (Detlev ist nur sein Dichtername) war wie Johann Meyer, Klaus Groth, Friedrich Hebbel und Wilhelm Jensen ein Schleswig-Holsteiner. Er stammte nicht von der ritterschaftlichen Linie des Geschlechts ab, das große Güter besaß, sondern von einem Kai Liliencron, der auf seinem Sterbebett eine Bauermagd heiratete und deren Kind er anerkannte. Die Linie wurde erst 1829 vom König von Dänemark geadelt. Der Großvater Liliencrons war amerikanischer General, einer der wenigen Freunde des großen Washington; der Vater Louis Ernst war Zollverwalter; die Mutter Adele Sylvestra von Harten stammte aus den Vereinigten Staaten. Liliencron wurde 1844 in Kiel geboren. Seine Knabenjahre vergingen einsam. Es war seine Lust, in den Garten, ins Holz, in die Felder zu laufen. Von früh an wollte er preußischer Soldat werden. In siebzehn Garnisonen ward er herumgeworfen. „Fröhliche Leutnantszeit." Als Offizier kämpfte er 1866 und 1870 in den Feldzügen in Böhmen und Frankreich mit. In beiden ward er verwundet. Schulden und Wunden halber nahm Liliencron als Infanteriehauptmann den Abschied. Es fiel ihm, der an König und Vaterland, Preußen und Schleswig-Holstein mit Liebe hing, unendlich schwer.

Noch schwerer aber war, was nun kam. Er ging zunächst in die Vereinigten Staaten, das Land seiner Mutter und seines Großvaters. Er ward Sprachlehrer, Klavierspieler, Stallmeister und Stubenmaler. Er war froh, als er endlich die Mittel zur Rückkehr zusammen hatte. Als er in der Heimat eine da zurückgelassene Kiste öffnete, fiel ihm ein altes Soldatenbild in die Hand, und er schrieb auf die Rückseite seine ersten Verse. Das Werden des Dichters Liliencron ist nicht ganz klar. Er schwieg sich über sein Leben, über den Aufenthalt in Amerika und die Beamtentätigkeit aus. Stets trennte er Leben und Werke. Nur soviel ist sicher: seit er zurückgekehrt war, steht sein Lebensziel fest, Dichter zu werden. Trotz drückender Armut heiratet er, sucht bei Agenturen, Eisenbahngesellschaften, Versicherungen nach einem Broterwerb, ja, er will sogar Gesanglehrer werden. Endlich tritt er als pensionierter Offizier beim Landratsamt in Eckernförde ein, wird Deichhauptmann und Hardesvogt auf der einsamen kleinen nordfriesischen Insel Pellworm, später Kirchspielvogt in Kellinghusen. Dort, in einer elenden Lehmkate, schafft er sein erstes Werk: Adjutantenritte, das W. Friedrich verlegt. Liliencron läßt seine Ehe scheiden, geht eine zweite Ehe ein, verstrickt sich in neue Schulden, bis er schließlich 1887 Amt und Ehre von sich wirft, um als freier Dichter in München zu leben. Von München geht er bald nach Altona. Die Dichtung dieser Jahre atmet scheinbar freudigste Lebenslust; in Wirklichkeit war das Bild ganz anders.

Liliencron war ein Augenblicksmensch, aber absolut nicht der leichtsinnige Schuldenmacher und reiche Genießer. Not war die Parole seines Lebens. Von hier aus muß man ihn betrachten. Dreißig Jahre lang wurde er von den Schulden aus der Leutnantszeit bedrängt. Sie haben sein Leben vergällt und verdorben. Der Armutsdrache saß ihm im Nacken. Er hatte oft weder Schreibtisch noch Papier; die Bibliothek war gepfändet; der Gerichtsvollzieher, sein täglicher Gast, lieh ihm den Groschen für die Briefmarke; seine junge Frau mußte ihre Möbel und Hochzeitsgeschenke wegtragen sehen; wenn eine Ehrengabe der Schillerstiftung kam, sammelte sich in Kellinghusen die Masse seiner Gläubiger vor der Haustür. All das hat Jahrzehnte gedauert und seine Spuren hinterlassen. Auch als er schon einen Namen hatte, brachten ihm seine Dichtungen jährlich kaum einige hundert Mark; oft genug wurden ihm seine Arbeiten zurückgeschickt; selbst sein letztes Werk wanderte zwei Jahre von Verleger zu Verleger.

Dies muß man bedenken, um zweierlei zu verstehen: für Liliencron war die Poesie mehr als eine Beschäftigung mit schönen Bildern, für ihn war die Kunst die Rettung aus der Not des Lebens; sie war der Fels, wo er Höhenluft atmete, wo er sich nicht als Verfemter und Deklassierter fühlte. Und dann: aus der Not und Armut erklärt sich auch seine ausschweifende Einbildungskraft. Vor nichts hatte er mehr Respekt als vor dem Reichtum, sagt Karl Bulcke, der mit Dehmel und Falke zu seinen letzten Freunden gehörte; nichts regte seine Fantasie so an, als sich vorzustellen, was ein reicher Mann mit dem Gelde anfangen könne. Poggfred, Mäzen, Leben und Lüge und andere Werke führen diese Gedanken aus. Freilich: die Gedichte und der Freiherrntitel des Dichters weckten ganz andere Vorstellungen. Doch erst wenn man die Wahrheit seines Lebens kennt, versteht man die Großartigkeit seiner Losung:

„Sei stolz, sei frei! Schreib d i c h! Vergiß das nie!
Und schreibst du Poesie, schreib' Poesie."

Allmählich kommt äußerer Friede über ihn. Er heiratet zum dritten Mal, zieht mit seinem Töchterchen Abel und seinem Söhnchen Wulf nach Altrahlstedt bei Hamburg, sieht seine Schulden getilgt, erhält vom Kaiser ein Jahresgehalt von 2000 Mark, will nun Einsiedler und Philosoph sein, aber die Angst des Alters schreckt jetzt den Mann, der eigentlich nur als Jugendlicher zu denken ist. Ein tiefer Pessimismus tritt (für viele überraschend) in seinen letzten Dichtungen zutage. Seine Freunde kannten ihn besser. „Nach innen sah ich seine Schmerzen weinen." Im Jahr 1909 ernannte ihn die heimische Universität Kiel zum Ehrendoktor. Als 65jähriger unternahm er mit seiner Familie eine Reise nach den französischen Schlachtfeldern, wo er gekämpft. „Ich glaube, im Himmel müßte ich zuweilen auch einen Krieg, eine Schlacht mitmachen können." Bald nach der Rückkehr starb er 1909. Auf seinen letzten Gedichtband schrieb er vorahnend den Titel: Gute Nacht. Auf dem Friedhof in Alt-

eahlstedt ist er bestattet. Dehmel hielt ihm die Grabrede. Der Senat der Freien Stadt Hamburg gab der Witwe eine Spende von 10 000 Mark, die Nationalsammlung erbrachte 56 000 Mark.

In Liliencrons Wesen vereinigten sich viele und starke Gegensätze. Philosophisch war er absolut nicht, aber er besaß eine gute Allgemeinbildung. Namentlich für Musik hatte er Verständnis. Seine Fantasie war in der ganzen Welt zu Hause. Die Geschichte, besonders die seiner Heimat, war ihm vertraut. In der bildenden Kunst hatte er Verständnis für Franz Hals und Velasquez, Raffael dagegen war ihm ein Greuel. Von 1868 bis 1878 neigte er stark zum Katholizismus. Doch äußerte er: „Ich bin ein guter Protestant, aber ein Künstler kann nur in einer katholischen Stadt leben." Man mag von ihm aussagen, was man will, sagte Richard Dehmel, der Verwalter und Ordner seines Nachlasses, es ist immer auch das Gegenteil richtig. Aber soviel steht fest: Auch in den schlimmsten Lebenslagen behauptete Liliencron seine Unabhängigkeit und seinen Freiheitssinn.

Werke

Lyrische Sammlungen: Adjutantenritte 1883. Gedichte 1889. Neue Gedichte 1893. Der Haidegänger 1891. Bunte Beute 1903. Gute Nacht (nachgelassene Gedichte) 1909. — Ausgewählte Gedichte 1896 (Kampf und Spiele, Kämpfe und Ziele, Nebel und Sonne). Balladenchronik 1906.

Einzelne Gedichte daraus: Tod in Ähren (Im Weizenfeld, in Korn und Mohn), Wer weiß wo (Auf Blut und Leichen, Schutt und Qualen), Nach dem Ball (Setz in des Wagens Finsternis), Glückes genug, Der Viererzug, Kurz ist der Frühling, Wiebke Pogwisch, Sizilianen, Der Heidebrand (Ballade). Die Musik kommt, Vergiß die Mühle nicht, Der Zapfenstreich, Der Handkuß, In einem Frühlingsgarten, Das Gewitter, Cincinnatus, In einer Winternacht. Ich und die Rose warten. Pidder Lüng (Ballade mit dem Kehrreim: Lewwer duad üs Slaav). Der Blitzzug, Durch die Nacht, Die zwei Sensen, Das Gewehr im Baum, Der Zug zum finstern Stern (beides Balladen). Der Tag war regenschwer und sturmbewegt; Die Sündenburg, Pieta, Die Heilige Flamme, Krischan Schmeer; Heimgang in der Frühe.

Episch-lyrisches Hauptwerk: Poggfred, Kunterbuntes Epos in 12 Kantussen 1896, letzte Ausgabe in 29 Kantussen 1908.

Novellen: Eine Sommerschlacht 1886. Unter flatternden Fahnen 1888. Krieg und Frieden 1891. Letzte Ernte 1909.

Romane: Breide Hummelsbüttel 1887. Der Mäzen 1889. Mit dem linken Ellenbogen 1899. Leben und Lüge 1909.

Dramen: Knut der Herr 1885. Die Rantzow und die Pogwisch 1886. Der Trifels und Palermo 1886. Arbeit adelt 1887. Die Merowinger 1888. Pocahantas 1905.

Gesamtausgabe von Dehmel 1911—12.

Ausgewählte Briefe an W. Friedrich, Dehmel, Friedrichs, Falke, Piper u. v. a. (Aus 21 000 Briefen.)

Der Lyriker

Liliencrons Stärke in der Lyrik ist das sichere Erfassen der äußeren Dinge. Schnell, gleichsam wie ein auf Kundschaft begriffener Offizier die Gegend auf einer Meldekarte, so hält er in seinen Gedichten den Einzelmoment fest. An allem Frischen, Männlichen, Sinnlichen empfindet der Poet eine naive Freude, die auch den Leser mit fortreißt. Liliencron hat für Farben und Linien der Dinge den feinsten Sinn. Wie Bismarcks Sprache strotzt auch die seinige von bildlichen Wendungen, die aus dem Leben des Jägers, Soldaten, Seemanns und anderer Freiluftmenschen genommen sind. In treuestem Gedächtnis bewahrt der Dichter empfangene Sinneseindrücke; mühelos steigen sie in entzückender Fülle, mit überwältigender Schlagkraft aus seiner Erinnerung hervor, auch liegt auf diesen Augenblicks-

bildern nicht die leiseste Spur des bloßen Beobachtens, des kalten Schauens eines literarischen Notizenkrämers. Um bloßer Beobachter zu sein, dazu besaß Liliencron zu viel warmblütige Menschlichkeit; um bloß in leuchtenden Farben zu schwelgen, dazu war Liliencron zu ehrlich und jeder Künstelei zu sehr abgeneigt. Seine Fantasie arbeitete sprunghaft, in jedem Betracht gehorchte sie mehr dem eingeborenen Instinkt als einem absichtsvoll planenden Kunstverstand. Liliencron war der erste lyrische Freilichtmaler der Generation. Er hat für die Poesie eine ähnliche Bedeutung wie die Münchner Sezessionisten, die bahnbrechenden Freilichtmaler auf den Spuren Manets, Monets und Sisleys. Wie die Maler Leibl, Liebermann und andere eine ganz neue Natur erblickten, als sie aus dem gleichmäßig kühlen, grauen Atelierlicht hinaus in das Sonnenlicht traten und vor der Natur selber zu malen begannen, so ging den jungen Dichtern eine neue Welt auf, als ihnen Liliencron das große Kunststück zeigte, die ganz gewöhnliche und alltägliche Umwelt unmittelbar in die Lyrik oder in die Ballade zu übertragen. Die farbenfreudige Wirkung Liliencrons in der Dichtung ist nur mit der Aufhellung der Palette zu vergleichen, die sich damals gleichzeitig in der Malerei vollzog. Statt der braunen Sauce, mit der man früher zu malen liebte, malte man nun ganz hell mit einem feinen grausilbrigen Ton; man ließ, wie schon beschrieben, die Farben, die man hervorrufen wollte, erst durch die Netzhautmischung zu einem Ganzen sich vereinigen und setzte endlich in immer kühneren Versuchen die Lokalfarben hart nebeneinander. Detlev von Liliencron ist in der Literatur die Parallelerscheinung zu den Impressionisten in der Malerei. Er ist in der Lyrik der Bezwinger der Schilderungsschablone alten Stils, der dichterische Licht- und Farbenbringer. Markig setzt Liliencron Farbe neben Farbe; er kennt nicht das schwächliche Zurückbeben vor irgend einem Gegenstande, dabei ist er in der fast erschreckenden Ausdrucksdeutlichkeit seiner Sprache doch nicht ohne Grazie und verarbeitet in grenzenlos um sich greifender Lebensfreude gut und schlimm, edel und gemein unterschiedlos mit einer unverwüstlichen poetischen Energie.

Vertreter von vier verschiedenen Lebenskreisen stellt Liliencron mit besonderer Vorliebe dar: den altangesessenen adligen Grundherrn in den Schlössern seiner Heimat, der der Ahnen nicht unwert ist, die aus goldenen Rahmen auf ihn niederblicken — den von Sonnenglut gebräunten Offizier, der im Manöver, die Schuppenketten unterm Kinn, mit klingendem Spiel durchs friedliche Städtchen marschiert, lieber aber noch im Feld dem Feind die Zähne weist — den Kunstzigeuner, den sorglos freudigen Bohémien, der hinter vollen Gläsern an das Morgen nicht denkt, „glühend von den Geheimnissen der Zeit, die er im Bewußtsein seiner jungen Kraft ausschöpfen möchte"; — und endlich die kleinen Mädchen, denen Liliencron frisch und fröhlich entgegentritt, ohne „Heuchelhut und Tugendmanschetten." Doch nicht auf Erweckung sinnlicher Reize geht seine Kunst: Liliencron ist vor allem ein vaterländischer, soldatischer Dichter; er betrachtet es als ein Glück, als Preuße und Schleswig-Holsteiner geboren zu sein und seinem Kaiser dienen zu können. Wenn er seine Erinnerungen an die Feldzugszeit in poetische Form bringt, da spannt sich seine Poesie zu ihrer stählernsten Kraft, und ihm glücken Deutschlands schönste Kriegsnovellen aus den Ruhmesjahren 1870 und 1871. Heimatliche Empfindung gesellt sich dazu, die Naturliebe des norddeutschen Land- und Jägersmanns. In

Liliencrons Gedichten ist gründlich mit der Stubenluft und vornehmlich mit der Sehnsucht aufgeräumt, die unsere Literatur durchzieht. Fest, auf wohlgegründeter Erde, stehen Fontane und Liliencron; schon bei Hauptmann setzt die Sehnsucht wieder ein. Und doch ist bei Liliencron nicht bloß Irdisches und Realistisches da, sondern stark und lebendig kommt auch ein romantisches Element in seiner Poesie zum Ausdruck.

Liliencron stellt als Dichter eine Verschmelzung von Offizier und Bohémien dar. Beiden Klassen gehört er mit Teilen seines Wesens an, und doch steht er mit andern Teilen wieder außerhalb beider. Er lebte sich mit bezwingender Unbefangenheit aus; aber er ist mehr in seiner Einbildung als in Wirklichkeit der üppige, abenteuerliche Kavalier und Herzensbrecher. In Liliencron steckt wie in Fontane, mit dem er auch den Sinn für das Unfeierliche teilt, ein Stück naiven Aufschneidertums. „Aus der ärmlichen Poetenstube zu Hamburg wird ein Schloß in der Heide, Poggfred genannt, die Flinte an der Wand wird zum Jagdrevier, die Blume am Fenster zum verwilderten Park, der ungeheizte Ofen zum hohen altdeutschen Kamin, wo das Feuer prasselt, und kaum hat diese Wandlung sich vollzogen, so schneit es auch schon draußen und in wenigen Minuten ist alles tief unter Schnee, weit über die Heide bis ans Meer. In dem Glas Wasser aber, das vor ihm steht, hört der Herr Baron die dumpfe Brandung der Nordsee rauschen; das kleine Ladenmädchen, mit dem er in der Trambahn zusammen gefahren, wird zur Tochter einer stolzen Gräfin und fährt mit ihm im heimlichen Wagen nach Gretna Green." Liliencrons Ausdruck ist jedoch auch in diesen romantischen Erfindungen von meisterhafter sinnlich lebendiger Anschaulichkeit.

Unter Liliencrons Gedichten werden seine Balladen immerdar eine der ersten Stellen einnehmen. In ihnen wendete sich Liliencron der Geschichte zu, für die er von früh an Vorliebe empfand; besonders fesselte ihn die Geschichte des Nordens, aus der er Ereignisse von hellster Anschaulichkeit ohne alle konventionelle Züge mit herber Urwüchsigkeit darzustellen wußte. Größere erzählende oder dramatische Werke sind Liliencron nicht gelungen. Auf dem Gebiet des Dramas nähert er sich sogar bedenklich dem alten Epigonenstück. Im Mäzen und im Poggfred hat er in Prosa und Vers sein Innenleben am besten dargestellt. Im Mäzen haben wir das Tagebuch eines unermeßlich reichen Junkers, der sich mit deutscher Literatur und Kunst beschäftigt hat und ungezählte Millionen mit freigebigster Hand verstreut. In Poggfred, einem Fantasieschlößchen Liliencrons, „wo den Fröschen Frieden ist beschieden", spinnt sich der Poet in eine, ach, in Wirklichkeit ihm sehr ferne Traumwelt von Glanz und Luxus ein. Nur mit einem alten Diener und seinen Hunden lebt der Freiherr da; Erinnerung und Fantasie umgaukeln ihn und führen ihn nach Blankenese und Uhlenhorst und von da weiter zu allem Möglichen und Unmöglichen bis hinauf zum Sternlicht des Sirius.

„Wie er mit umgehangener Jagdbüchse über eine Lichtung streicht, sieht er einen Zirkusklown, nach dessen Pfeife Cäsar und Hannibal, Napoleon und Friedrich der Große tanzen müssen. Einst stöbert sein Jagdhund Diana einen geflügelten Bewohner des Mars auf. Ein ander Mal begleitet der träumende Dichter einen seiner fantastischen Ahnen auf der Reise durchs Weltall, und wieder ein anderes Mal ist es ihm, als wäre in seinem Park Jesus ans Kreuz geschlagen, und er helfe den Heiligen festnageln, um nachher, gleich anderen, von Reue ergriffen zu stehn. Und so weiter steigt vor der Fantasie des Dichters in planlos bunter Mannigfaltigkeit auf: was er gelesen, gedacht und geträumt — und was er erlebt hat. Durch

Dick und Dünn reimt er sich hindurch mit Ottaverimen und Terzinen, und ein je größerer Widerspruch zwischen dieser feierlichen Form und dem alltäglichen Gegenstande klafft, desto freudiger lacht der Dichter . . . Aber wie ausgelassen lebenslustig dieser Poggfredsänger zu sein scheint, er scheint es doch nur. Denn all seine Liebesabenteuer enden in Wehmut. Von dem poetisch Schönsten, von der sanften Fite, die aus Eifersucht zur Mörderin der schönen Hamburger Griechin wird, bis zu dem als Pagen verkleideten jungen Mädchen, das in einer Schiffertaverne einer Rauferei zum Opfer fällt — überall breitet sich der ahnungsvolle Schatten des Todes über die Lebensfreude . . ."

Das kunterbunt in kühnem Flug dahinstürmende Gedicht in zweimal zwölf Kantussen ist charakteristisch für Liliencrons Ansätze zu höherem Aufschwung, doch auch für sein Unvermögen, das Kunterbunt zu bändigen und über die Zufälligkeit des Einzelnen zu dem Sinn der Dinge vorzudringen.

Wäre Liliencron für das Gestalten im Großen so begabt, wie er es für das Gestalten im Kleinen war, so hätten wir in ihm einen unserer ersten Dichter zu verehren. Doch Liliencron mangelt die Gabe, einen Stoff fest und einheitlich aufzubauen. Frisch und unbekümmert erzählt er drauf los, entrollt reizende, farbenfrohe Einzelbilder, kommt zu neuen Reizen, kommt zu neuen Einzelgeschichten, aber gelangt niemals zu einer abgeschlossenen Komposition und zu einer Charakterzeichnung von großem Wurf. Seine Weltanschauung ist beschränkt und einförmig, und so scheidet er nicht zwischen Wichtig und Unwichtig; im nahen Vordergrund ist sein Auge scharf und klar, in die Hintergründe und Tiefen des Lebens dringt es nicht. Im Lauf der Jahre ist Liliencron auch zu einer Manier gelangt und wiederholt sich. Seine Bedeutung wird Liliencron deshalb nicht verlieren. Weit mehr als auf Bierbaum, Falke, Busse, Ompteda, die unmittelbar von ihm ausgingen, hat Liliencron auf die gesamte jüngere Generation dadurch gewirkt, daß er der große „Mutmacher" war, mit unbefangenem Sinn, mit vollem Herz, mit offenem Aug' an die Wirklichkeit heranzutreten und sich ihrer Eigenart und Lebensfülle kühn zu bemächtigen.

Gerhart Hauptmann

Das stärkste und entwicklungsreichste Talent der fünften Generation ist Gerhart Hauptmann. Immer bedeutsamer erhebt sich seine Gestalt. An ihm besitzen wir, wenn wir uns von herkömmlichen Urteilen freimachen wollen, den Dichter unserer Zeit.

Kindheit und Jugend

Gerhart Hauptmann wurde 1862 in dem schlesischen Badeort Salzbrunn geboren. Die Familie war aus Böhmen ins Eulengebirge eingewandert. Noch lebte in den Überlieferungen der Großeltern die Erinnerung an die Not und den Hunger der Weberzeit. Der Großvater hatte selbst noch am Webstuhl gesessen, war später, als er aus den Befreiungskriegen heimgekehrt war, Gastwirt geworden und hatte sich langsam emporgearbeitet. Der Vater war schon zu behaglichem Wohlstand gekommen. Er besaß den Gasthof zur preußischen Krone in Salzbrunn. Drei Söhne wuchsen heran: Karl, Georg und Gerhart, der jüngste. Bis zum zwölften Jahre besuchte dieser die Schule in Salzbrunn. Der Knabe war von verschlossenem, schwerfälligem Wesen, von dumpfer, schwer zu deutender Innerlichkeit, dabei ein mittelmäßiger Schüler. Ganz und gar war er in schlesische Natur- und Lebensverhältnisse eingesponnen. Er kam zunächst nach Breslau in die Schule. Die Vermögensverhältnisse der Eltern änderten sich jedoch; Gerhart war kaum Quartaner, da mußte er als Landwirtschaftslehrling auf Güter bei Jauer zu Verwandten. In der Nähe von Jauer lagen die Kohlen-

dörfer, die der Dichter später in Vor Sonnenaufgang schilderte. Gerhart hatte keine Neigung zur Landwirtschaft. Mit herzlichster Liebe nahm sich Karl, der älteste Bruder, seiner an und ward jahrelang sein Führer und treuer Berater. 1880 trat in Gerharts Leben eine Wendung ein. Er bezog die Kunstschule in Breslau, um Bildhauer zu werden. Zwei Jahre studierte er dort, doch tat er nicht gut und wurde für einige Zeit vom Unterricht ausgeschlossen; in Kollege Crampton, Michael Kramer und im Roman Emanuel Quint wirken Eindrücke jener Jahre nach. Im Kollegen Crampton stehen Bilder aus der Kunstschule (Professor Marshall) da; Emanuel Quint gibt in der Schilderung des „Musenhains" in Breslau mit seiner Gesellschaft von Studenten, Journalisten, Sozialisten und Künstlern eine psychologisch sehr interessante Darstellung der Utopien, in die sich damals der junge Gerhart Hauptmann in heißem Gespräch mit vielen Jugendgenossen hineindebattiert und hineingeschwärmt hatte.

Sein wichtigster Lehrer war Bildhauer Härtel. Lange schwankte Hauptmann zwischen Kunst und Dichtung. Noch stand Gerharts wissenschaftliche Bildung auf einer ziemlich tiefen Stufe. Als sich jedoch die Weltkenntnis in ihm höher entwickelte, fühlte er die Lücken seiner Bildung immer schmerzlicher, und 1882 bezog er, indem sich Professor Härtel beim Großherzog von Weimar für ihn verwendete, die Universität Jena als Hörer, wo sein älterer Bruder Karl zu gleicher Zeit Philosophie studierte. Gerhart besuchte in Jena namentlich die naturwissenschaftlichen Vorlesungen von Haeckel. In Gerharts von künstlerischen Interessen erfüllten, unklar strebenden, von romantischen Ideen bewegten Geist fielen in Jena die modernsten freisinnigsten naturwissenschaftlichen und philosophischen Lehren, die man damals in Deutschland an irgend einer Universität konnte vortragen hören. Es war diesem eigentümlich schwerfälligen Geiste beschieden, letzte, kühnste, radikalste Anschauungen erst auf naturwissenschaftlichem, dann auf sozialem und endlich auf poetischem Gebiet in sich aufzunehmen.

1883 trat Hauptmann von Hamburg, wo sein Bruder Georg inzwischen Kaufmann geworden war, eine Reise nach dem Süden an. Er hat sie selbst in seinem Jugendepos Promethidenlos geschildert. Auf dieser Reise reifte seine Eigenart. Er reiste zur See von Hamburg über Malaga nach Genua, wo er mit Karl zusammentraf, von da nach Neapel, Capri, Rom. Nach einem Abstecher über die Alpen kehrte er wieder nach Rom zurück und richtete sich hier ein Bildhaueratelier ein. Der Mangel an Idealen bei seinen Kunstgenossen stieß ihn ab. Infolge einer Erkrankung mußte Hauptmann zum zweiten Mal heimkehren. Seine Brüder Karl und Georg hatten zwei sehr vermögende Schwestern geheiratet, die auf der Besitzung Hohenhaus in der Lößnitz lebten. Gerhart heiratete im Jahre 1885, zweiundzwanzigjährig, die dritte der Schwestern, Marie Thienemann. Das Leben der Schwestern und den alten Thienemann haben die Brüder in Dramen geschildert: Karl Hauptmann in den Rebhühnern, Gerhart Hauptmann in den Jungfern vom Bischofsberg.

Durch die Ehe von schriftstellerischem Erwerb unabhängig geworden, wandte sich Gerhart Hauptmann von neuem der Erweiterung seiner Bildung zu. Als junger Ehemann studierte er zwei Semester auf der Universität Berlin. Im Verkehr mit Bölsche und Wille ward er vertraut mit naturwissenschaftlichen und sozialistischen Ideen. „Hauptmann huldigte damals dem Entsagungspessimismus durchaus. Er meinte, alle Reden, die man halten, alle Dichtungen, die man schaffen könne, würden die Menschheit doch nicht um ein Senfkorn vorwärts bringen. Nach Autodidaktenart las er alles, was von naturwissenschaftlicher, staatsmännischer oder theologischer Seite über Soziologie geschrieben wurde. Darwin und Marx waren seine Führer."

Im Kampf um die neue Kunst

Um sich dem Getriebe der Großstadt zu entziehen, „den Schmutz Berlins von der Seele zu spülen", zog sich Hauptmann im Jahr 1888 nach einem Landhaus in Erkner zurück. Da besuchten ihn die Freunde, da vertiefte er sich in Dichtungen. „Hinter seiner Wohnung", erzählt Bölsche, „dehnte sich der Wald, ab und zu durchbrochen vom blanken weißen Spiegel eines flachen Schilfsees, zu dem der Ufersand gelb wie Dukatengold niederquoll und aus dessen Moorboden die Ruderstange das Sumpfgas wie Selterwasserperlen stieß. Wacholder und Heidelbeeren und dürres Farnkraut. Libellen und Schmetterlinge. Ein Spechtruf und zwei sich jagende Eichkätzchen. Das war keine berauschende Landschaft, die man sehen mußte, ehe man starb. Aber immer doch eine Landschaft." Hauptmann war damals ganz

und gar Gefühlsmensch. „Die Dichtung", schreibt Adalbert von Hanstein, ein anderer damaliger Freund Hauptmanns, „erfaßte er von der Seite der Empfindung. Etwas Weiches, ja im guten Sinne Weibliches, war seiner geistigen Persönlichkeit schon damals eigen. Die Dichter sind die Tränen der Geschichte, sagt er von seinem Selin . . . Den Weg von Saint-Simon, „dem Neuchristen", bis zu Zola, dem Naturalisten, machte er durch, wie ihn Europa durchgemacht hatte . . . Das soziale Gefühl war seine Grundstimmung. Sie veranlaßte ihn, stundenlang der Genosse eines einsamen Bahnwärters zu sein, dessen stilles Leben im traumselig stimmungsvoll geschilderten märkischen Kiefernwald er in der Novelle Bahnwärter Thiel niederlegte. Er dichtete über einen Nachtwächter, der sich im Winter der Eisluft aussetzen mußte, einen Gesang, in dem es hieß, man habe diesem Mann zwar Brot gereicht, aber in das Brot den Tod hineingebacken. So glitt er langsam in das moderne Stoffgebiet hinüber. Dennoch waren es bis dahin historische Gestalten gewesen, die ihn gefesselt hatten: Tiberius, der oft gerettete Tyrann, Römer und Germanen, ein Drama aus dem Teutoburger Walde . . . Er wurde damals hin und her geschleudert von einem Gegensatz zum andern. Hatte ich ihn heute verlassen als einen Kretzerschwärmer, so kam er mir morgen in seinem Garten mit einem Bande Byron entgegen und glaubte hier den rechten Lehrmeister gefunden zu haben. Auf seinem Tisch lag Bleibtreus Revolutionsbroschüre neben der Anthologie Moderne Dichtercharaktere und dem Holzschen Buch der Zeit." Berührung hatte er mit Kretzer, den Brüdern Hart und den jüngstdeutschen Mitgliedern des Vereins Durch.

Im Jahr 1889 lernte Hauptmann durch Holz die Lehre des konsequenten Naturalismus kennen. Von nun an nahm seine Entwicklung eine beharrlich festgehaltene Richtung an. 1889 entstand in kürzester Zeit das Drama Vor Sonnenaufgang. Noch in demselben Jahr ward es gedruckt; ein Exemplar empfing Fontane, der das große Talent erkannte; unmittelbar vorher hatte sich Otto Brahm bereits entschlossen, es auf der Freien Bühne aufzuführen. Im Oktober 1889 wogten um das Stück die Kämpfe der literarischen Parteien; noch einmal wiederholten sich diese wüsten Streitereien 1890 beim Friedensfest, 1891 brachten die Einsamen Menschen den ersten leidlichen Bühnenerfolg, 1892 erstritt sich Kollege Crampton den ersten größeren Bühnensieg. 1893 drang Hauptmann mit Hannele auf die Bühne des Berliner Schauspielhauses, 1894 brachte die Aufführung der Weber dem Dichter den höchsten äußeren Triumph, Anfang 1896 scheiterte die Aufführung von Florian Geyer, Ende 1896 ging die Versunkene Glocke mit großem Erfolg in Szene. Von da nahmen Hauptmanns Werke unter der Aufmerksamkeit der gebildeten Welt Deutschlands ihren Weg.

Die drei Männer, denen Hauptmann bei seinem Aufstieg das meiste dankte, waren der Verleger S. Fischer in Berlin, Otto Brahm, der Leiter der Freien Bühne und spätere Direktor des Deutschen Theaters und Paul Schlenther, der Theaterkritiker der Vossischen Zeitung, der spätere Direktor des Wiener Burgtheaters. Förderlich standen der neuen Bewegung auch die Hochschullehrer und Literarhistoriker Erich Schmidt und Richard M. Meyer gegenüber. Sorgfältig hielt sich Hauptmann von dem, was Modedichtertum heißt, zurück, aber er war allzeit ein kluger Mehrer des eigenen Ruhms. Er stellt durchaus den Typus des modernen Dichters dar, der wirtschaftlich seinen Vorteil versteht und auch in finanziellen Fragen bewandert ist. 1891 zog sich Hauptmann nach Schreiberhau im Riesengebirge zurück. Auf Heimatboden lebte er dort mit seinem Bruder Karl. Schaffend und anregend blieb er im Zusammenhang mit seinen Berliner Anhängern. Von seiner ersten Frau trennte er sich und ging eine zweite Ehe mit Margarete Marschalk ein. Reisen führten ihn nach Amerika, England, Italien und Griechenland. Nicht bloß in unabhängige, sondern in schimmernde Verhältnisse hob ihn das Glück. Dreimal empfing er den Grillparzerpreis, einmal den Volksschillerpreis; die Universität Oxford ernannte ihn, was noch keinem deutschen Dichter widerfahren war, 1905 zum Ehrendoktor.

Jahre der Reife

In Agnetendorf im Riesengebirge, auf der grünen Kuppe eines Hügels, angesichts der gewaltigen Abstürze der Schneegruben, gründete er sein zweites Heim, den Wiesenstein. „Die Diele hat etwas von einem Kirchenschiff. Arbeitszimmer und Bibliothek gemahnen an eine Abtei. Der Hausrat ist nicht zu behaglich sorgloser Wohnlichkeit eng und bunt aneinandergedrängt, sondern in sehr großen, sehr schweren, sehr kostbaren Stücken monumental in großen

Abständen verteilt. Die Kostbarkeit hebt den klösterlichen Charakter dabei nicht auf, den Charakter einer reich dotierten Kirche, in der doch strenge, fast asketische Gedanken gepredigt werden. Wer alte Romantypen vom Dichter und seinem Heim mitbringt, der wird sich bei einem Grübler zu Gast glauben, einem Doktor Faustus, der sich hier an der Grenze des wilden Bergspuks angesiedelt ... Wenn der Gebirgssturm um dieses Haus fegt, daß selbst seine Quadern zittern, antworten ihm aus der Klosterhalle hinter den mächtigen Eisengittern lustig-verwegene Klänge — das wundervolle, lebensfrohe Geigenspiel von Gerhart Hauptmanns Gattin. Wenn er selbst aber dann in dieser Halle zu lesen beginnt, vorzulesen in engstem Freundeskreis aus einer seiner Dichtungen, dann tritt in ihm mit ganzer Kraft hervor, was diese Gegensätze vereint: die tiefe, unbeugsame, aber doch niemals asketisch-lebensfeindliche Andacht vor dem Schicksal, vor der Wirklichkeit in ihm — diese begeisterte Andacht des Künstlers, die viel mehr ist, als das Modewort Naturalismus je ausdrücken könnte." Hier lebt in vornehmer Abgeschiedenheit, voll Ernst und Ehrlichkeit in seinem Wollen, in seinen Kunstanschauungen dem einmal als wahr Erkannten beharrlich nachstrebend, Gerhart Hauptmann der Arbeit und seiner Kunst. Im Sommer weilte er seit 1895 wiederholt im Kloster auf der Insel Hiddensee, wo sein Drama Gabriel Schillings Flucht spielt.

Im Jahr 1908 veröffentlichte er die Beschreibung der griechischen Reise; 1911 ward er Ritter des bayrischen Maximilianordens; 1912 empfing er den schwedischen Nobelpreis für Literatur.

Die Träger der Literaturpreise der Nobelstiftung seien im Zusammenhang mit dieser Verleihung hier verzeichnet. Den Preis erhielt 1901 Sully Prudhomme (gest. 1907), 1902 Mommsen als Prosaiker (gest. 1903), 1903 Björnson (gest. 1910), 1904 Mistral (gest. 1904) und Echegaray (gest. 1916), 1905 Sienkiewicz (gest. 1916), 1906 Carducci (gest. 1907), 1907 Rudyard Kipling, 1908 Rudolf Eucken, 1909 Selma Lagerlöf, 1910 Paul Heyse (gest. 1914), 1911 Maeterlinck, 1912 Gerhart Hauptmann, 1913 Rabindranath Tagore, 1914 wurde der Preis nicht verteilt, 1915 Romain Rolland, 1916 Verner af Heidenstam, 1917 Karl Gjellerup (gest. 1919) und Henrik Pontoppidan, 1918 wurde der Preis nicht verteilt, 1919 Karl Spitteler, 1920 Knut Hamsun.

Im Jahr 1913 trat an Hauptmann die Aufforderung heran, zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege ein Festspiel für Breslau zu schreiben. Als Schlesier willfahrte er, wenn auch zögernd, dem Wunsch, schuf, nach rein künstlerischen, nicht so sehr nach patriotischen Gesichtspunkten ein Festspiel, das wohl Kennern genügte, die Mehrheit der Nation aber enttäuschte. Im Jahr 1914 und später trat er in offenen Schreiben, doch nicht immer mit Glück, in die politischen Schranken. Den völlig laienhaften Gedanken, ihn, den ausgesprochenen Nichtpolitiker, als Reichspräsidenten vorzuschlagen, lehnte er selbstverständlich ab. Wie ihn der Weltkrieg und die Umwälzung berührte, ist heute noch nicht in dichterischen Schöpfungen zutage getreten. Eine Fülle von Plänen beschäftigt ihn. Von 1890 bis 1920 sind allein dreißig Dramen entstanden. Die Arbeitsweise Hauptmanns bedingt es, daß er niemals an einem Werk allein, sondern daß er immer an mehreren Werken gleichzeitig schafft. So treten denn oft überraschend schnell Werke hervor, deren Entstehung um Jahre zurückliegt.

Werke

Jugendwerke: Ingeborg (Drama nach Tegners Frithjof). Hermann der Befreier (Epos). Germanen und Römer (Drama). Das Erbe des Tiberius (Drama). Promethidenlos (epische Dichtung 1885). Bahnwärter Thiel (Novelle, in der Gesellschaft erschienen 1887). Das bunte Buch (lyrische Gedichte) 1888.

Dramen: Vor Sonnenaufgang 1889. Das Friedensfest 1890. Einsame Menschen 1891. Die Weber 1892 (Dialektausgabe De Waber 1892). Kollege Crampton 1892. Der Biberpelz 1893. Hanneles Himmelfahrt 1893. Florian Geyer 1896. Die versunkene Glocke 1896. Fuhrmann Henschel 1898. Schluck und Jau 1900. Michael Kramer 1900. Der rote Hahn 1901. Der arme Heinrich 1902. Rose Bernd 1903. Elga 1905. Und Pippa tanzt 1906. Die Jungfern vom Bischofsberg 1907. Kaiser Karls Geisel 1908. Griselda 1909. Die Ratten 1911. Gabriel Schillings Flucht 1912. Festspiel zur Jahrhundertfeier 1913, in deutschen Reimen. Der Bogen des Odysseus

1914. Winterballade 1917. Der weiße Heiland 1919. Indipohdi 1920. Peter Brauer, Komödie 1921.

Erzählendes: Bahnwärter Thiel 1887. Der Apostel 1890. Griechischer Frühling 1908. Der Narr in Christo Emanuel Quint 1910. Atlantis 1912. Der Ketzer von Soana (Novelle) 1918. Anna, epische Dichtung 1921. Phantom (Roman) 1922.

Bruchstückartiges: Helios 1896. Das Hirtenlied 1898. Aus den Memoiren eines Edelmannes 1907. Der große Traum, episch-philosophische Dichtung in Terzinen. Die abgekürzte Chronik meines Lebens (Selbstbiographie) 1920.

Tyll Eulenspiegel (ein größeres, episches Werk, das auch Hauptmanns Stellung zum Weltkrieg darstellen soll, ist für 1922 angekündigt).

Lebenseinflüsse

Hauptmanns stärkstes Lebenselement ist das Heimatliche. Nicht aus Lektüre und Schulzwang, wie bei Conradi und andern, stieg unter heftigem äußern Druck seine Dichtung empor, sondern sie floß aus der Stammesart und dem Leben seiner Heimat. Dumpfer und zuwartender ist Hauptmanns Art als die Fontanes und Liliencrons, doch nicht weniger mächtig und fest im heimatlichen Wesen begründet. In Hauptmann hat man in erster Linie den schlesischen Dichter zu sehen. Es gibt ein ganz falsches Bild, wenn man sich Hauptmann als Nachahmer eines Ausländers vorstellt. Er ist deutsch in seinem Wesen. In seinen Schwächen und Stärken, in seiner Entwicklung, wie in der schließlich nur mittleren Höhe seiner Kunst ist und bleibt Hauptmann Schlesier. Vertraut war ihm das schlesische Land vom Riesengebirgskamm bis zu den rauchenden Schloten der Industriedörfer und den Ebenen Niederschlesiens. Seine selbständigsten und schönsten Bilder entnahm er dem landschaftlichen Bezirke Schlesiens, seine lebendigsten und frischesten Gestalten dem Schoß des schlesischen Volkes. Seine unvergleichliche Beobachtungsgabe, sein Sinn für das Kleine, sein feines Empfinden für die Natur ließen ihn das Leben der Heimat aufs treueste widerspiegeln; ihm war die schlesische Mundart die Sprache der lebendigsten Poesie. Daß Hauptmann schon in seinem Erstlingsdrama Vor Sonnenaufgang die Witzdorfer Bauern die lautgetreue Sprache der Heimat auf der Bühne reden ließ, scheint uns heut nicht mehr bedeutend. Für die Zeit aber war es eine Tat. Die Mundart war in ernsten Stücken seit 1850 nicht erklungen; sie war in der Echtheit, wie Hauptmann es tat, noch niemals verwendet. Mit den schlesischen Bauern Hauptmanns und ihrem echten Dialekt begann eine neue Periode der Charakterisierung auf der Bühne.

Zu diesem wichtigsten und stärksten Element Gerhart Hauptmanns, dem Heimatlichen, kommen als zweites wichtiges Element die Familieneinflüsse. Nicht aus hochgebildeten Kreisen, sondern aus dem Volk, das noch die Arbeitsschwielen an den Händen trägt, ging Gerhart Hauptmann hervor. Seine soziale Abkunft ist ein wichtiges Moment seiner Entwicklung. Seine Dichtung ist voll Jugenderinnerungen. Unauslöschlich prägten sich seinem Geist die Erlebnisse seiner frühesten Jahre ein. Wohl von nachhaltigstem Eindruck waren des Vaters Erzählungen von der Not und dem Elend der Weber. Auch religiöse Einflüsse kamen schon frühe hinzu. Gerhart hatte als junger Mann Beziehungen zu den Herrnhutern, deren Kolonie Gnadenfrei in der Nähe von Obersalzbrunn liegt. In

Hauptmanns Werken kehren Spuren seines religiösen Jugendlebens in verschiedenen Werken wieder (Apostel, Einsame Menschen, Hannele, Emanuel Quint). Und wenn sich auch Hauptmann später ganz und gar vom kirchlichen Leben gelöst hat, fortgewirkt haben diese religiösen Jugendeindrücke doch. Auch bei Hauptmann sehen wir es bestätigt, daß kein wahrhaft schaffender Geist in Deutschland ohne religiösen Grund zu denken ist. Verbunden mit diesen aus Hauptmanns Umgebung und Erlebnissen stammenden Einflüssen ist eine scharfe Beobachtungsgabe, die auch die kleinsten Züge zu erfassen verstand, ja sich mit Vorliebe ins Intime erstreckte, die Menschen in ihren Äußerlichkeiten meisterhaft auskundschaftete, die Redeweise des Alltags erstaunlich treu auffaßte und die lebensvollste Schilderung von Schauplätzen, Beschäftigungen und Lebensverhältnissen zu geben wußte. Geschärft wurde Hauptmanns Beobachtungstalent noch durch die Kunststudien, die er in Breslau auf der Akademie und dann als selbständiger Künstler getrieben; nicht ohne Nutzen kam Hauptmann von der bildenden Kunst zur Dichtung. Einen Plastiker von solchem Reichtum der Gestalten wie Hauptmann, das kann man ruhig sagen, hatte es in Deutschland noch nicht gegeben; an Charakteren, an individuellen Gestalten des niederen Volkes ist er selbst Shakespeare überlegen; nur in den Gipfelgestalten, in den Symbol- und Monumentalmenschen ist Hauptmann den Großen der Weltliteratur nicht ebenbürtig. Dichtung und bildende Kunst haben Hauptmann genährt; von einer zur anderen spannen sich bei ihm wichtige Fäden. In der bildenden Kunst seiner Zeit sind ihm Kalckreuth und Uhde am nächsten verwandt.

In der sorgfältigen, peinlich genauen Durchbildung des Kleinsten tritt Hauptmanns stärkste Eigenschaft hervor: die Willenskraft. In unablässigem Ringen hat Hauptmann an sich selbst gearbeitet. Seine Anfänge waren die eines ungelenken Dilettanten. Ihm hatte das Schicksal eher eine karge, denn eine reiche Natur verliehen. Mit blühenden, verschwendenden Künstlernaturen wie Nietzsche, Mörike, Keller verglichen, ist Hauptmann eine enge, mühsam ringende Natur. Unter den Faktoren, die ihn zur Höhe trugen, sind Ausdauer und eiserne Willenskraft nicht die geringsten. Als er begann, ragte er unter den ungefähr Gleichaltrigen kaum hervor, ja Bleibtreu, Conrad, Kirchbach stellten ihn in mehr als einer Beziehung in den Schatten; Holz hat ihn in konsequenter Anwendung eines künstlerischen Prinzips erst belehrt, und seine ersten Werke sind kaum mehr als Experimente. Daß Hauptmann über seine Anfänge hinauskam, dankt er der angespanntesten, zielsicheren Arbeit im Kleinen, daneben aber freilich auch der Gunst, in ein Zeitalter hineingeboren zu sein, das in dem Unscheinbaren, Schlichten und Kleinen die Quellen neuer Schönheit und Kraft erkannte.

In Gerhart Hauptmanns Leben sehen wir ein merkwürdiges Schwanken von einem Beruf zum anderen. Hauptmann ging von der Landwirtschaft zur Bildhauerei, von der Bildhauerei zur Schauspielkunst, von der Bühnenkunst zur Dichtkunst über. In diesem Wandel kündete sich ein Gesetz seiner Natur an: ein dunkler künstlerischer Drang steht im Mittelpunkt seiner Empfindungswelt. „Da er diesen künstlerischen Drang und seine Richtung nicht genau erkannte, wandte er sich bald der bildenden Kunst, bald der pietistischen Schwärmerei, bald dem sozialistischen Aposteltum, bald der Schauspielkunst und endlich der Dichtung zu." Aber Hauptmann wäre

der nicht geworden, der er war, hätten in seinem Charakter nicht starke sittliche Kräfte gelegen: eine rücksichtslose Wahrheitsliebe und ein Ernst, dem in Dingen der Kunst jeder falsche täuschende Schein, jedes Zugeständnis um billiger Wirkungen willen fern lag. Nicht das schuf schließlich Hauptmanns dichterische Stellung, daß er an Talent, geschweige denn an Geist die anderen überragte, sondern das war das Geheimnis seiner Wirkung, daß er den Mut der Einseitigkeit besaß, klar das Gesetz der Einheit seines Wesens erkannte und es strenge festhielt, daß er um Beifall nie buhlte, sondern fast eigensinnig in dem Augenblick, da ihm eine Straße zum Erfolg eröffnet war, in Seitenwege einbog, mühsam ein Stück vorwärts kam und so mehr als irgendein anderer Dichter die Treue zum eigenen Selbst bewahrte. Dieses Selbst aber hat er offenbart in einer schon heute erstaunlichen Fülle von Werken.

Hohe Gedanken, Größe der Weltanschauung, Durchblicke ins Weite, Leidenschaft oder hohe tragische Kraft: auf dies freilich muß man bei Hauptmann verzichten. Es fehlt jedoch dem Dichter eine Weltanschauung nicht so gänzlich, wie man vielfach geglaubt hat. Seine Werke sind erfüllt von dem Geiste des sozialen Mitleids. Das Mitleid ist der elementare Trieb seines Schaffens; nicht seine Geistigkeit, nein, seine Herzlichkeit hebt ihn über die Naturnachbildung in Holz-Schlafs Anfängen hinaus. Das soziale Mitleid zeigt Hauptmann in vielen seiner Gestalten: in Vor Sonnenaufgang mit der reinen Mädchennatur, im Friedensfest mit den Abkömmlingen einer innerlich zerklüfteten Familie, in den Einsamen Menschen mit all denen, die im engsten Familienverband tiefstem Mißverstehen begegnen, in den Webern und in Florian Geyer mit den Armen und Enterbten, in Hannele mit dem geschlagenen und mißhandelten Kind, in Rose Bernd mit der armen in Sünde und Schande gehetzten Kindesmörderin, im Fuhrmann Henschel mit einer schwergetäuschten, im Innersten erschütterten treuen Mannesnatur. In seinen späteren Werken ist das nicht weniger der Fall: Emanuel Quint ist in Mitleid getaucht und gehüllt; Michael Kramer ist das Lied des Vaterschmerzes; in Gabriel Schilling bebt unendliches Mitleid; in der Winterballade faßt Mitleid mit dem Mörder selbst den finstern Rächer an; im Weißen Heiland wächst das Mitleid mit dem gestürzten Kaiser riesengroß an. Von dem jungen Gerhart Hauptmann sagte ein Freund: „Ich habe nie einen Menschen gesehen, dem das soziale Empfinden mehr in Fleisch und Blut, ja in das ganze Nervensystem übergegangen war.“ Güte, Barmherzigkeit, Mitempfinden kehrt in allem, auch in den letzten Dichtungen Hauptmanns wieder. Ein brennender Strom von Recht fließt durch sein Herz: Dies Wort über Florian Geyer läßt sich von niemand mit mehr Recht als von seinem Schöpfer sagen. So wirft in Hauptmanns geistig enge, von Erdenweh erfüllte Poesie das Mitleid ein schimmerndes Licht von höherer Art. Die Fähigkeit, Leiden zu fühlen und Leiden zu schildern ist vielleicht die eigentümlichste Kraft dieses Dichters.

Die Entwicklung bis Florian Geyer

Gerhart Hauptmann stand, wie nicht zu verwundern, in seinen Anfängen unter den Einflüssen idealistischer Dichtung; namentlich waren Schiller und Goethe seine Vorbilder. „Ich bewunderte sie so, daß ich auf die ganze damalige

Produktion mit solcher Verachtung herabsah, als hätte ich selbst die Dramen von Goethe und Schiller gedichtet." Wahrscheinlich durch Vermittlung von Bleibtreus Schriften kam Hauptmann zuerst zu Lord Byrons weltschmerzlerischer Dichtung. Von dieser Art wie überhaupt von aller idealistischen Poesie unbefriedigt, suchte Hauptmann nach neuen Vorbildern. Er fand sie in Fülle. 1886 trat Zola in seinen Gesichtskreis. Von der naturalistischen Darstellung wie von dem symbolistischen Zug, den Zola seinen Rougon-Macquart-Romanen gab, zeugte 1887 die novellistische Studie Bahnwärter Thiel. Noch aber wagte Hauptmann nicht die letzten Schlußfolgerungen des Naturalismus zu ziehen. Nachhaltigsten Einfluß übte auf ihn die Lektüre von Ibsens Gespenstern und Tolstois Macht der Finsternis aus. Ihm war, als ob eine neu entdeckte Welt vor ihm läge. Zu Tolstoi trat auch Dostojewski. Gleichzeitig übernahm er von Holz und Schlaf die Technik des naturalistischen Kunstwerks. Er führte aus, was beide in der Skizzensammlung Papa Hamlet in kleineren Bruchstücken zu verwirklichen gesucht hatten.

Nun war es bedeutsam, mit welcher Entschiedenheit sich Hauptmann von den literarischen Überlieferungen der älteren Generation trennte. Hätte er eine Bildung besessen, wie sie die Mehrzahl der literarischen Hochschuljugend damals besaß, er hätte sich vom Bisherigen nie so entschieden losgerissen. Doch durch den fast autodidaktischen Bildungsgang, den er genommen, kam Hauptmann so gut wie vorurteilslos an die Dichtung. Er hatte nur wenig Dramen, seien es moderne, seien es klassische Stücke im Theater gesehen; er kannte die Kunst der Zuspitzung der Aktschlüsse, die ganze theatralische Machart nicht; er war, als er auftrat, alles in allem ein Theaterfremdling, und so warf er in seinem Drama Vor Sonnenaufgang mit der vollen Kraft des unbeirrten Jugendmutes alle Schranken nieder, setzte die Sprache des Lebens an Stelle der Sprache des Theaters, gefiel sich in Übertreibungen, für die ihm das Maß fehlte, und war ein literarischer Umstürzler, fast ohne zu wissen, daß er ein so schlimmer Umstürzler sei. Ganz erstaunt sah Hauptmann die Wirkung, die er mit seinem Erstlingsdrama getan hatte. Es liegt in diesem modernen Jung Siegfriedtum ein rührend deutscher Zug, den ich gerade bei dieser Generation und bei diesem Dichter nicht missen möchte.

Bald nach Sonnenaufgang ward Hauptmanns dichterisches Schaffen jedoch mehr und mehr bewußtes Schaffen. Ibsen trat stärker in sein Geistesleben ein und beeinflußte besonders seine Technik; doch auch in den folgenden Werken ist Hauptmann nie der sklavische Nachahmer ausländischer Vorbilder, als den man ihn hingestellt hat. Fremde Einflüsse sind allerdings vorhanden; das Friedensfest läßt sich nicht denken ohne die Gespenster, Einsame Menschen nicht ohne Rosmersholm, die Weber nicht ohne Germinal. Aber in der Hauptsache ist Hauptmann auch in diesen Werken ein Eigener, und nach 1900 hörte für ihn wie für die Generation überhaupt das Ausland auf, literarisch anregend zu wirken. In der Versunkenen Glocke und Pippa kamen fortan Einflüsse des deutschen Märchens, in Schluck und Jau Einflüsse Shakespeares, in Elga und in Kaiser Karls Geisel Einflüsse Grillparzers, im Griechischen Frühling Einflüsse der Antike zum Vorschein.

Indem aus der Tiefe dieses Gemütes, aus der Breite dieser Lebensanschauung ein Werk nach dem andern quoll, schien es, als versprudle und versprühe seines Wesens beste Kraft. Dankbare Liebe war es oft, die von dem Dichter das

große, schimmernde, alles überragende Werk der Gegenwart forderte. Ein Irrtum aus den Anfängertagen der literarischen Bewegung war der Anlaß zu glauben, daß alles Bisherige, das erreicht war, nichts gelte, sondern nur Vorbereitung zur Tat des literarischen Messias sei. Aber auf Umwegen liebt es die Geschichte zur Höhe zu führen. In Hauptmann, von unseren Dichtern dem adligsten, den Messias zu sehen, war fast eine Gewißheit. Und da der Messias verzog, „Wunder" zu tun, da er nur gleich anderen sterblichen Dichtern zwar viele, aber oft bloß sterbliche Werke schuf, so fuhr in Erbitterung, Mißkennung, gekränkter Liebe, aber freilich auch bisweilen in hämischem Neid, ein unbilliges Urteil gegen den rastlos Schaffenden her. Eine Fülle von Kränkung und Verkennung ward ihm damit angetan. Emil Klaar hat einmal das tiefe Wort über den Dichter gesprochen: „Hauptmann ist immer groß, wenn er uns zeigt, was der *Boden* aus einem Menschen gemacht hat; er wird schwach, wenn es darauf ankommt darzustellen, was der Mensch aus sich *selbst* macht." Nicht im Einzelwerk — nur im Gesamtschaffen liegt Hauptmanns Bedeutung. Wie eine sanftansteigende Flur wogender Felder, nährender Wiesen, von Quellen durchrieselt, nicht wie ein Hochwald von ragenden Stämmen liegt sein Schaffen da. Stellt man auf solche Wesensart seine Betrachtung ein, so gewinnt man den Standpunkt, der Hauptmann als Künstler und Menschen gerecht wird.

In Hauptmanns *dichterischer Entwicklung* kann man zwei Perioden unterscheiden; der trennende Abschnitt liegt etwa hinter Florian Geyer. Voran ging eine Vorbereitungszeit. Hauptmann begann ganz subjektiv. Sein Erstlingswerk, das in Byrons Stil gehaltene Epos Promethidenlos zeigte mit einem Übermaß von Empfindung als wichtigsten Charakter einen weichgestimmten Dichterjüngling mit Namen Selin, „der in die ungeheuren Abgrundtiefen des Elends unserer Zeit geschaut hat und am Überfluß des Mitleids und am Überschwang des Rettungswahns zu Grunde geht." Hauptmann selbst ist Selin; er hatte in ihm sein Ich, sein übervolles Innere ausströmen lassen.

Nach 1887 vermied Hauptmann die Gefahren, die für jeden Dichter darin liegen, sein Ich und nur sein Ich zu schildern. Es muß des Dichters Streben sein, Menschen, Welt und Dinge objektiv darzustellen. „Es ist der Fluch der Unsachlichkeit, daß sie den Menschen nie zur vollen Freiheit gelangen läßt, sondern den sich selbst bespiegelnden Geist in sich selbst einsperrt." Hauptmanns Streben nach 1887 geht dahin, zu einem sachlichen Erfassen des Weltbildes vorzudringen. Im Gefühl der Notwendigkeit, seine Art zu schaffen völlig umzuwandeln, übergoß der Dichter seine glühende Fantasie mit dem härtenden Sturzbad der naturalistischen Kunstlehre. In Hauptmanns Entwicklung könnte man dies die heroische Zeit nennen. Um den Fluch der Unsachlichkeit zu überwinden, setzt Hauptmann alle seine Kräfte daran, zuerst die Wirklichkeit, und zwar die alltägliche, gemeine Wirklichkeit, einmal so treu wie möglich nachzubilden. Er tut dies zuerst in Zolas mit Symbolen gemischter Art (Bahnwärter Thiel), dann im Sinn des strengen, auf Ausschaltung jedes persönlichen Moments berechneten deutschen Naturalismus. Aus diesem Streben erwächst nun das Drama: *Vor Sonnenaufgang.*

In mehr als einer Beziehung ist es merkwürdig. Es hat weder die berauschende Glut, die Erstlingswerke der deutschen Dichtung gewöhnlich umfließt, noch die gestaute erotische

Kraft, die bei Lenz, Grabbe, Büchner, Hebbel in den Erstlingen schwellend hervorbricht; auch die schimmernde Blüte, den Dufthauch der Jugend sucht man bei Gerhart Hauptmann vergebens. Dennoch: hier ward der erste Schritt über Hebbel hinaus getan. Hier war die Sprache, hier war das Wortblut des Dramas erneuert, der Ausdruck des Gefühls mit der Sprache des Lebens in Einklang gebracht. Hier war die Wirklichkeit auf die Bühne gestellt, schematischer Aufbau, Monolog, Reflexion, Rhetorik, typische Charakteristik überwunden. Hier war das Schicksal der Griechen im Geist der modernen Naturwissenschaft und Philosophie in die eherne Notwendigkeit verwandelt, die Abstammung, Umwelt, Vererbung uns auferlegen. Hier war aber die Abhängigkeit der Menschen vom Naturgesetz in das Gefühl der Freiheit künstlerisch verwandelt, indem durch das Stammeln der Menschen, durch das Suchen der Menschen nach der rettenden Tat jede Spur eines Zwanges verwischt ward. Hier war das Soziale, hier war das Sexuelle mit einer Kühnheit ohnegleichen auf die Bühne gestellt; hier ward über Schuld nicht geurteilt, hier ward mit Wahrhaftigkeit das Schicksal der Menschen geschildert. Und zwar mit persönlichem Anteil. Denn Vor Sonnenaufgang ist nicht rein objektiv, ist nicht rein naturalistisch. Was theoretisch einen Rückschritt bedeutet, ist im Grunde des Werkes höchster Schmuck. Das Drama zeigt gerade Hauptmanns Erhebung über die naturalistische Grundforderung, nur einen unpersönlichen Ausschnitt aus der Wirklichkeit zu geben. Aus der überschwenglichen Gefühlsseligkeit seiner Anfänge rettet und bewahrt sich Hauptmann auch in der naturalistischen Darstellung ein warmes Mitgefühl.

Ein Fortschritt in psychologischer und technischer Hinsicht war ein Jahr später im Friedensfest bemerkbar; die Enthüllungstechnik Ibsens war vorbildlich geworden. Einst fand man das Stück eintönig; jetzt hört man die Stimmen des Leids. In der Gestalt Idas schimmert von fern der Erlösungsgedanke. Eine neue Seite des Hauptmannschen Talentes zeigt dann das düstere, aber gefühlsweiche Drama Einsame Menschen, das nur aus einem großen seelischen Erleiden erwachsen konnte. In beiden Familiendramen haben wir deutlich das Vordringen des Dichters in das Reich einer inneren Wirklichkeit zu erkennen. Das schmerzliche Thema von dem Mißverstehen in der Ehe eines geistig hochstehenden Mannes und einer tieferstehenden Frau kehrt in Kollege Crampton, Michael Kramer und der Versunkenen Glocke wieder. Auf die Einsamen Menschen folgen die Weber, in mehr als einer Beziehung Hauptmanns größte und eigenartigste Leistung. Der Schritt nach aufwärts innerhalb vier Jahren ist ungeheuer. Das Drama des Einzelmenschen und der Familie hatte sich zu einem Massendrama erweitert. Es zeigt keinen Einzelhelden mehr; das Webervolk als ganzes kämpft, hungert, wütet und erliegt. Objektiv ist das Werk von erstaunlichem Reichtum der Gestalten, innerlich glüht in ihm soziales Mitgefühl. Auf dieses Werk folgen Nebenwerke: eine dramatische Porträtstudie, deren Umgebung nur leicht umrissen war, entwarf der Dichter im Kollegen Crampton, und wie dies Werk in Rückerinnerung an die Breslauer Kunststudien entstanden war, so erwuchs die satirische Szenenfolge im Biberpelz aus Erlebnissen Hauptmanns in dem Berliner Vorort Erkner. Zu neuen Entwicklungsformen geht der Dichter alsdann in Hanneles Himmelfahrt und in Florian Geyer über. Hanneles Himmelfahrt ist dadurch so merkwürdig, daß sich hier eine auf das schärfste gesehene äußere Wirklichkeit und eine von allen Wundermächten des Glaubens, der Poesie, der Fantasie und des Traumes durchwaltete Innenwelt berühren und zu einer Einheit verbinden. Stärker als in jedem der anderen Werke Hauptmanns schimmert hier der Erlösungsgedanke hervor; von der Welt der Wirklichkeit, der Not und des Elends, von der sich Hauptmann in

einzelnen Momenten schon früher emporgehoben hatte, löste sich jetzt mit beflügelter Sohle der dichterische Geist. In Hannele war Hauptmanns Versuch gelungen, Schönheit und Wahrheit zu vereinigen.

Doch auch diesmal geht Hauptmann in einer ganz unerwarteten Richtung weiter. Der Höhe des geschichtlichen Massendramas, geboren aus den Kunstanschauungen des Naturalismus, strebt Florian Geyer zu, das Drama der aufständischen Bauern nach dem Drama der aufständischen Weber. Das Streben war hoch: das geschichtliche Drama großen Stils nach impressionistischen Grundsätzen sollte erreicht werden. Doch der Dichter beging einen verhängnisvollen Fehler: die Weber waren ein Drama ohne Helden, das ganze Webervolk war der Held; aber im Kontrast zwischen Unterdrückern und Unterdrückten, im aufregenden Spiel und Gegenspiel, im Schrei der Verzweifelten nach menschenwürdiger Existenz lag die aufwühlende Wirkung. In Florian Geyer wird alles nach innen gepreßt. Sieht man vom Vorspiel ab, das meistens bei der Aufführung weggelassen wird, dann fehlt es an Gegnern. Reflexe schlagen wohl herüber; aber Botenberichte, Verhandlungen, Wirtshausgespräche, gesprochene Szenen können Handlungen, können sichtbare Vorgänge nicht ersetzen. Und das Stück wimmelt wohl von Menschen, aber wir sehen nicht den Menschen. Ein meisterhaftes Bild der Masse steht in siebenundsiebzig Charakterbildern in historischer Echtheit da, doch keine einzige Gestalt ist herausgehoben. Geformt ist das Werk, aber nicht gesteigert. In fünf ungeheure, alles Bühnenmaß sprengende Akte, die auf drei Schauplätze konzentriert sind, wird die Handlung zusammengepreßt. Das Stück in seinem Kern voll höchsten sozialen Geistes, doch völlig unübersehbar, ward bei seiner ersten Aufführung 1895 in Berlin von Publikum wie Kritik verständnislos verhöhnt. Der Schmerz dieser Ablehnung ging tief. Wohl schuf eine Umarbeitung später eine bessere Bühnengestalt, aber die verlorenen Teile wurden nicht in künstlerischer Verkürzung in den Gesamtorganismus aufgenommen, und so blieb ein unbefriedigender Zustand. Mit dem Scheitern Hauptmanns am hohen geschichtlichen Drama naturalistischen Stils endet diese Periode seines Schaffens. Ihre wesentlichsten Merkmale sind: naturalistische Zustandsschilderungen, epischer Verlauf der Handlung, leidende Helden, Mangel an Entwicklung der Charaktere, Neigung zu gewaltsamen Schlüssen, Fernhalten sinnbildlicher und gedankenhafter Elemente.

Die Entwicklung nach Florian Geyer

Hauptmann stand ziemlich lange unter den Nachwirkungen der mit Florian Geyer erlittenen Niederlage. Zunächst entstand in jenen Tagen voll Zweifel und Unruhe, aus der Sehnsucht nach Vergessen der schmerzlichen Enttäuschung das dramatische Nocturno Elga. In wenigen Tagen (31. Januar bis 3. Februar 1896) ward es niedergeschrieben, aber zunächst zurückgehalten. So hob sich der Dichter wieder in rüstiger Kraft; ein Plan zu einem Gedicht Helios ward bearbeitet, doch zunächst nicht vollendet. Es folgte als eine Art schmerzliches Selbstbekenntnis, das an lyrischen Schönheiten reiche, leise klagende Märchenstück Die versunkene Glocke. „Im Tale klingt sie, in den Bergen nicht.“ Das Problem

dieses Stückes ist der die Seele des Künstlers zerreißende Widerspruch zwischen Wollen und Können. Hauptmann verlor in dieser Dichtung an Ursprünglichkeit und Selbstverständlichkeit. Die drei ersten Akte der Versunkenen Glocke sind wohl anschaulich, frisch, lebendig, die letzten zwei mühen sich in Deutungen ab. Rautendelein, Wassermann, Schratt, die Naturwesen, die in dem Märchendrama auftreten, erscheinen dem, der Hauptmanns Entwicklung verfolgt, so fremdartig nicht, denn Hauptmann stand zur Natur stets in naher Beziehung.

In den folgenden Werken erscheinen zwei neue Momente: Hauptmann strebt an Stelle bloßer Zustandsschilderungen wirkliche Charakterentwicklung zu geben und in das sichtbare Geschehen eine sinnbildliche Bedeutung zu legen. In Fuhrmann Henschel, einem streng naturalistischen Stück, zeigt sich zum ersten Mal bei Hauptmann eine innere Charakterentwicklung, die sich bezeichnenderweise durch das sonst streng gemiedene Hilfsmittel eines Monologs im letzten Akt vertieft. Noch stärker tritt die Neigung des Philosophierens in Michael Kramer zutage. Es ist die Tragödie eines Künstlers, der, wie R. M. Meyer sagt, bis zur Verzweiflung an seinem mißlungenen Werke leidet: an seinem Sohn. An dem Widerstreit zwischen der eigenen Mißgestalt und dem Verlangen nach Schönheit geht Arnold Kramer, der Sohn, zu Grunde, aber sein Tod verklärt ihn, und der Vater findet dadurch die Versöhnung. Mit dem Bilde des Todes hat Hauptmann wohl oft gerungen, aber in keinem Stück führt er so in die Tiefe des Gedankens wie hier. „Die Liebe", sagt Michael Kramer, „ist stark wie der Tod. Aber kehren Sie getrost den Satz mal um: Der Tod ist auch mild wie die Liebe. Der Tod ist verleumdet worden. Das ist der ärgste Betrug in der Welt, der Tod ist die mildeste Form des Lebens, der ewigen Liebe Meisterstück." Der letzte Akt von Michael Kramer ist, mit seiner Todeslitanei, eine der merkwürdigsten Ausstrahlungen der modernen Dramatik.

Im Armen Heinrich erblicken wir den Dichter mit neuem Mut und Selbstvertrauen erfüllt. Wundervoll ist hier das Bild des Mittelalters. Veredelt und durchleuchtet ist die Sage, belebt und vergeistigt die alte Dichtung des Hartmann von Aue. Der Schrecken der Krankheit ist getilgt. „Der grause Schnee der Miselsucht" ist ins Symbolische erhoben: Der Miselsüchtige wird in der Dichtung ein Bild der an der Sünde krankenden Menschheit selbst. „Das Stück ist das Schauspiel vom Sieg des Lebenswillens über die Verzweiflung."

Immer deutlicher erkennt man, daß der Dichter in seinen nun folgenden Werken nach Versöhnung trachtet. Die arme schlesische Bauerndirne Rose Bernd sehen wir, von der Liebe der Männer gehetzt, schließlich zur Kindesmörderin werden, aber in dem Mitleid, das der Dichter erregt, fühlen wir das versöhnende Moment. Hauptmanns nächstes Drama: Und Pippa tanzt ging auf das lyrische Drama des Engländers Robert Browning zurück: Pippa geht vorbei. Das Stück zeigt das Doppelwesen in Hauptmanns Begabung, das Lyrische und das Naturalistische. Eine große, nur in der Empfindung liegende Absicht schwebt dem Dichter vor: die Schönheit der Natur (in Pippa) und deren Wirkung auf die Menschen zu zeigen. Es glückte ihm jedoch nicht, die große Absicht zu verwirklichen. In Hauptmanns Drama: Kaiser Karls Geisel tönen merkwürdig tiefe, selbst erlebte Sehnsuchtsklänge über das Schwinden der Jugend. Weniger ausgeprägt ist das Drama

Griselda. Es ist ein schönes Beispiel Hauptmannscher Seelenkunst, aber es gleicht einem Baum, bei dem zu viel Kraft in die Blätter gegangen ist. Der Kampf der Geschlechter ist das Thema des Stückes: Übersteigerung der Liebe auf seiten des Mannes, der auf das Kind im Schoße des Weibes eifersüchtig wird; Übersteigerung des Trotzes auf seiten der Frau, die nur als Magd in das Haus des Gatten zurückkehren will, weil sie weiß, daß dies den Mann am schmerzlichsten quält. Aus selbst bereiteter Pein führt in Griselda Mutter Natur die verkrampften Gemüter zurück. Doch sind die Motive allzusehr gedeckt, es fehlt die Märchenstimmung, und es fehlt die letzte Lösung des Problems, so individuell auch die Anlage des Werkes ist. Das folgende Drama: Die Ratten, eine Sinfonie in Grau, der dichterische Querschnitt eines Berliner Hinterhauses, mit seiner wimmelnden Fülle von Deklassierten, Entarteten und Scheinexistenzen, ist naturalistisch. Es erstrebte eine Vermählung von Tragik und Komik, verbunden mit einer Leidensgeschichte der Muttersehnsucht, doch schmelzen die Teile nicht zusammen. Das Festspiel zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege von 1813 fand fast überall Widerspruch. Der Grundgedanke eines Puppenspiels, das der himmlische Direktor des Welttheaters lenkt, war zu ungewöhnlich, um in Zeiten patriotischer Hochstimmung der festlichen Menge zu gefallen, aber die herbe Kraft, die Schönheit einzelner Bilder und die künstlerische Ehrlichkeit der Durchführung sichern dem Festspiel in kommender Zeit seinen Platz in der Dichtung. Auch über dem Bogen des Odysseus liegt die herbe Eigenwilligkeit des Hauptmannschen Geistes. An Homer und die idealistische Tradition des Griechentums schließt sich dies Drama nicht an. Ein Totgeglaubter, ein Schatten seiner selbst, kehrt Odysseus nach langer Irrfahrt in die Heimat zurück. Er begegnet hier, ein Verstorbener, seinem eigenen Ruhm. Wie Odysseus durch seine Versteinerung hindurchbricht und wieder er selbst wird, ist der Inhalt des Werks. Ganz eigenartig hat Hauptmann die Stellung Penelopes erfaßt, die nur hinter der Szene in Reflexbildern sichtbar wird. Alles ist nordischer, primitiver in der Heimkehr des Odysseus, als es jemals ein Dichter vor Hauptmann in einem Griechendrama zu zeigen gewagt hatte. Das große unterscheidende Merkmal dieses Dramas auch von Racines, Goethes, Grillparzers und Hebbels Griechendramen ist dies, daß alle früheren Dichter von der Idealwelt Griechenlands, die sie nie gesehen, ausgegangen waren, daß Hauptmann im Gegensatz zu ihnen von der Wirklichkeit des Lebens, von der Kenntnis des Landes, des Volkes, des sozialen Gefüges ausgeht und daß somit (auch wenn der erste Versuch noch nicht gelungen ist) hier eine neue Ära der Darstellung der Antike auf der Bühne beginnt. Nach dem Bogen des Odysseus schwieg Hauptmann als Dramatiker vier Jahre. Zurücktritt an Bedeutung hinter den früheren Werken die Winterballade. In neue Stoffwelten, in die der mexikanischen und indianischen Sage, mit stark romantischen und philosophischen Elementen gemischt, führten Der weiße Heiland (Montezuma) und Indipohdi (Niemand weiß es), Dramen aus der Traumwelt einer fernen Kultur, die Marksteine einer großen Entwicklung, die einst mit den Bergwerksbauern von Witzdorf begonnen hatte.

Einzelne dramatische Werke Hauptmanns

Einsame Menschen. Innerliche Handlung. Stille, leise wallende Schauer moderner Tragik. Aufdämmern eines neuen Schuldbegriffs: das Gewicht der stummen Sünden wird schwerer empfunden als die Last der offenen brutalen Sünden. Das Drama behandelt das alte Thema von dem Mann, der bang wählend zwischen zwei Frauen steht. Dieser Mann, Johannes Vockerath, kann weder im Sinn der alten Moral Verzicht leisten, noch im Sinn der neuen Sittlichkeit sich sein neues Glück rauben. Meisterhaft geschautes Gemälde der alten und der jungen Generation, eins der bleibenden Zeitdokumente der neunziger Jahre; erster Vorklang der Ehetragödien Hauptmanns; wundervolle Verschmelzung von Alltäglichem und Poetischem; das erste Werk der reifenden jungen dramatischen Kunst.

Die Weber. Hauptmanns größtes Werk. Kein Ewigkeitswerk, aber ein hervorragendes Werk unserer Zeit. Erschien in zwei Ausgaben: die eine ist in schlesischer Mundart geschrieben, die zweite ist eine hochdeutsche Übertragung. Die Quelle bot Alfred Zimmermanns Geschichtsbuch: Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien 1885. Dazu kommen die Lebenserinnerungen des Vaters. Das Drama behandelt den Hungeraufstand der Weber des Eulengebirges im Jahr 1844, den schon Heine, Freiligrath und Geibel besungen hatten. Beim Erscheinen des Dramas wurde die Bühnenaufführung verboten. Es schien zum Klassenhaß aufzureizen. Einwände dieser Art, sagt Gerhart Hauptmanns Biograph Paul Schlenther, lassen sich nur aus dem Stoff heraus begründen. 1893 wurde das Stück vom preußischen, später auch vom sächsischen Oberverwaltungsgericht freigegeben. „In den Webern gibt es kein einziges Wort, das irgend einer bestehenden Partei das Recht gäbe, den Dichter auf ihre Fahne einzuschwören. Es findet sich kein Wort, das aus dem Zwang der Situation herausfiele und von der Person des Dichters gesprochen wäre . . . Der Dichter verschwindet hinter dem Kunstwerk . . . Man hat die Weber ein Drama ohne Helden genannt. Man könnte sie dafür ein Schicksalsdrama nennen." Die einzelnen Akte sind nur lose miteinander verbunden. Am bedeutendsten ist der fünfte.

Erster Akt. An einem Maientag liefern die Barchentweber ihre Waren im Hause des Fabrikanten Dreißiger in Peterswaldau ab. Man sieht das Massenelend in den verschiedensten Webergestalten. Zweiter Akt. In der Hütte des Häuslers Ansorge in Kaschbach am Kamm des Eulengebirges wohnt der alte Baumert mit den Seinen zur Miete. Wir sehen das Elend der Einzelfamilie. Moritz Jäger, ein zur Reserve entlassener Soldat, bringt das Weberlied mit, das von ungeheurer Wirkung auf die hungernden Weber ist. An Rettung von außen verzweifeln sie. Sie selbst müssen aufstehen als ihre Rächer im Hungerlande. Dritter Akt. Im Mittelkretscham zu Peterswaldau versammeln sich die Weber. Ein schnoddriger Handlungsreisender, der Lumpensammler Hornig und der alte Schmied Wittich unterhalten sich. Als der Gendarm dem alten Wittich droht, bricht der Aufstand aus. Eine Kolonne zieht vor das Haus des Fabrikanten Dreißiger, um Abrechnung mit ihm zu halten. Vierter Akt. Im Hause Dreißigers sind außer der Familie auch der Pastor, der Polizeiverwalter, der Expedient und andere versammelt. Einer der Hauptschreier, Moritz Jäger, der verhaftet worden, wird befreit, der Pastor und der Polizeiverwalter werden mißhandelt, die Familie Dreißigers entkommt, um so gründlicher wird das Haus zerstört. Fünfter Akt. Die aufgeregten Weber ziehen nach Langenbielau. Häuser und Fabriken werden erstürmt. In der Stube des alten, treugläubigen Webers Hilse spiegeln sich die Vor-

gänge. Luise Hilse wird zur Furie der Revolution. Militär rückt an und gibt eine Salve. Eine abseits irrende Kugel trifft den alten Hilse. Am Webstuhl sitzend, bricht er zusammen, indessen das Militär aus dem Dorfe getrieben wird.

Der Biberpelz. Eine „Diebskomödie." Mehr als das: eine Richterkomödie. Ohne Zweifel war das Stück zuerst als politische Satire gegen die Zustände in Preußen und gegen die Dummheit der Behörden gekehrt. Aber das Poetische hat mit der Zeit das Politische fast völlig getilgt, ein Kunstwerk ohne Tendenz tritt uns entgegen, halb Skizze, halb ausgeführtes Lebensbild. Mit dem Biberpelz warf Hauptmann die ganze Lustspieldichtung von Benedix, l'Arronge, Moser, Blumenthal und Otto Ernst über den Haufen. In der Zeit des Entstehens selbst war man sich dessen nicht bewußt. Die Gattung der Lustspieldichtung lebte wohl weiter, aber über ihr stand schon im vollen Halme die neue und höhere Dichtung.

Hanneles Himmelfahrt. Ein Werk, aus Mitleid mit den Armen und zugleich aus tiefer Sehnsucht nach Schönheit geboren. Dem Dichter graut vor dem Leid. Es ist, als ob Hauptmann die Häßlichkeit, zu der ihn der Naturalismus zwang, nicht mehr hätte ertragen können. „Durch abgelegne Gassen muß ich schleichen — in Keller kriechen, die nach Fusel duften — muß Speise schlingen, die mich ekelt, muß — Gestank, verdorbene Dünste in mich atmen." Hannele ist das bedeutendste Werk auf dem Weg der Entwicklung von der Elendsmalerei zur Erfassung neuer Schönheit, die erste, Wirklichkeit und Traum kunstvoll verschmelzende, das lyrische Element in Hauptmanns Wesen zeigende Dichtung. Gedachtes wird hier in Gefühltes, Erkanntes wird hier in Menschliches verwandelt. Es ist kein Mysterium, es ist keine Verherrlichung der religiösen Vorstellungen vom Jenseits. Hauptmann, der Dichter, glaubt nicht an den Himmel, den Hannele offen sieht; er glaubt nicht an die goldene Stadt, aber mit einer seltenen Inbrunst schöpft er aus den Tiefen des Volkstums, des Glaubens und des Märchens. Seltsam, daß Hannele beim Erscheinen auch bei Hochgebildeten Schauder und Entsetzen weckte. Hannele ist eine Dichtung des Mitleids: „Das Herz, nur das Herz der Menschheit kann die Not des Menschen brechen." Die Liebe zwingt den Tod.

Hannele, die Tochter des Maurers Mattern, hat schon früh ihre Mutter verloren. Hannele muß frierend, in Lumpen gehüllt, den Körper mit blutenden Striemen bedeckt, auf der Straße für ihren Stiefvater Geld zu Branntwein erbetteln. In der Winternacht stürzt sie sich in den Dorfteich, um in den Himmel zum Herrn Jesus und zu ihrer Mutter zu kommen. Das Kind wird gerettet und vom Lehrer Gottwald, der in ihrer früh wach gewordenen Fantasie eine große Rolle spielt, in das Armenhaus des Dorfes getragen. Man bettet sie auf einen Strohsack. In ihrer Fieberangst glaubt sie an der Tür die Gestalt des Vaters zu sehen. Sie springt aus dem Bett und bricht ohnmächtig zusammen. Nun wandelt sich vor unseren Augen die Welt der Wirklichkeit in die Welt des Traums, und immer seliger, immer lichter werden die Bilder, die das sterbende Kind umgaukeln. Alle Bilder sind mit zartester Bewahrung der kindlichen Vorstellung aus der Bibel, dem Gottesdienst und den Volksmärchen geschöpft. Die Fiebernde sieht den Tod wie einen Engel mit schwarzen Fittichen und umflortem Schwert auf der Ofenbank sitzen. Er nähert sich ihr und nun träumt sie sich tot. In süßer, quellender Fülle blühen alle Heimlichkeiten der Seele des Kindes empor. Die Gestalt der Pflegerin wandelt sich in die Gestalt der Mutter, Englein kommen und singen. Wir sehen, wie in kindlicher Eitelkeit Hanneles Wünsche erwachen. Sie erlebt auch ihr eigenes Begräbnis. Wie Aschenbrödel, bekommt sie die gläsernen Pantoffel, wie Schneewittchen wird sie in den gläsernen Sarg gelegt. Der böse Stiefvater erscheint drohend, da wandelt sich

der Lehrer Gottwald in den Herrn Jesus, und der Stiefvater stürzt davon. Der Herr Jesus aber weckt Hannele gleich Jairi Töchterlein vom Tode auf. Zitternd sinkt sie vor ihm in die Knie. Der Herr aber zeigt ihr den Himmel mit seinen marmornen Häusern, goldenen Dächern, den Blumen und silbernen Brünnlein und führt die von der Qual des Lebens Erlöste in sein ewiges Reich. Der Engelgesang verhallt. Wir kehren in die Welt der nackten Wirklichkeit zurück. Die kleine Hannele liegt tot auf ihrem Strohbett. Der Arzt bückt sich über die Leiche.

Die versunkene Glocke. Das Stück ist am Luganer See nach dem Mißerfolg des Florian Geyer entstanden. Es ist das bekannteste, zugleich aber das am meisten überschätzte Stück Hauptmanns. Daß auch dieses Werk aus der Innerlichkeit geboren und ein einziger tönender Schmerzensschrei des Künstlers ist, der ein großes Werk scheitern sah, ist nicht zu bezweifeln. Nur mischt sich persönliche Empfindung so stark mit unklaren Allegorien, daß notwendigerweise eine gewisse Unbefriedigtheit übrig bleibt.

Fuhrmann Henschel ist wieder ein streng naturalistisches Drama. Keine Tragödie großen Stils, aber ein dramatisches Lebensbild, Schicksalswende eines ehrenfesten schlesischen Fuhrmanns, der in dumpfer Gelassenheit seinen Weg zieht, einsam und hilflos, und der in seiner arglosen Güte umgarnt wird, niedergezogen und festgehalten von einem Weibe. Schuldlos und doch schuldig geht er zugrunde. „Ich kann nischt dafier." Ein ins Tragische gewendetes Milieustück.

Schauplatz ist das Hotel zum grauen Schwan in Schlesien in den sechziger Jahren. Frau Henschel, die Frau des Fuhrmanns, liegt im Kellergeschoß schwerkrank darnieder. Um sie herum schaltet und waltet eine junge Magd, Hanne Schäl. Weil die sterbende Frau die Verworfenheit der jungen Person durchschaut, läßt sie ihren Mann schwören, daß er nach ihrem Tode die Magd nicht heiraten wird. Der Fuhrmann, ein Musterbild von biedrer, schwerfälliger Kraft und weichem Gemüt, leistet diesen Schwur mit freier Seele. Hanne, die schon von einem anderen ein Kind gehabt und den Fuhrmann eigentlich nicht liebt, hält sich nach dem Tode der Frau untadelhaft, um ihr Ziel zu erreichen, Frau Henschel zu werden. Sehnsucht nach ruhigem Familienleben und allerlei geschäftliche Gründe, vielleicht auch eine geheime Sinnlichkeit, drängen den schwerblütigen Mann endlich zur Heirat. Hanne wird Frau Henschel. Ihre böse Natur erwacht nun von neuem. Sie betrügt ihren Mann, während dieser fort ist. In rohester Weise verleugnet sie ihr voreheliches Kind, das der gute Henschel ihr ins Haus bringt. In der Wirtsstube des Hotels erfährt der ahnungslose Mann die Verworfenheit von Hanne. Hanne leugnet, doch Henschel weiß genug. Der starke, so treuherzige, etwas beschränkte Mann bricht unter der Entdeckung zusammen. An Rache denkt er nicht. So treu und makellos war er sein Lebtag, daß ihm der einzige Fehltritt, der Bruch des Versprechens, das er der Sterbenden gegeben, zur ungeheuren Schuld anwächst. Überall sieht und hört er die tote Frau. Hanne oder er: eins muß weichen. Und er selbst weicht. In seiner Kammer hängt er sich auf.

Rose Bernd. Die dramatische Geschichte eines armen Mädchens. Das Thema von der Macht der Schönheit, das Hebbel in der Agnes Bernauer behandelt hat, vom Historischen ins Bäuerliche übersetzt. Eine doppelte, jeden Mitfühlenden ergreifende Klage: das Leid des Weibes, das aus Liebe fällt, aus Scham sich zu keinem Geständnis ihres Fehltritts entschließen kann, halb durch eigne, halb durch fremde Schuld in Sünde und Elend versinkt und das ganze Weh und Leid des geängstigten, gehetzten verzweifelten Weibes in stammelnden Klagelauten offenbart. Und die andere, allgemein menschliche Klage, wie einsam jeder im Leben ist, wie wenig im letzten Grunde oft selbst die Nächsten von ihm wissen. „Leben heißt tief

einsam sein.“ Die leise Mahnung klingt durch das Stück: Ihr Menschen, lernt verstehen, begreifen, verzeihen, denn ihr wißt ja nicht, wie wenig wir vom Leben unserer Mitmenschen wissen.

Kaiser Karls Geisel. Eins der schönsten, innerlichsten Stücke Hauptmanns. Eine eigentümliche Lebendigmachung eines geschichtlichen Zeitalters. Verwebung des lyrischen Elements mit dem historischen. Das Drama des alternden Kulturmenschen, der eine letzte Liebe zu einem Weib von ungebändigtem Naturtriebe empfindet und erkennen muß, daß diese Liebe einer Unwürdigen gilt. Ein edles, reifes, mit den feinsten psychologischen Reizen geschmücktes Dichtwerk. Aus einer alten venezianischen Novelle ist die Handlung genommen. Der Hauch Grillparzerscher Kunstvollendung liegt über dem Werk. Mit diesem Stück, das auf der Bühne bisher fast nur Mißverständnis fand, wird Hauptmann vielleicht dereinst auf der Bühne fortleben; vorläufig kann nur die Lektüre die Schönheit seiner Sprache und die Lebensfülle seiner Charakteristik erschließen. Es ist die erste Tragödie unserer Zeit, die den Grillparzerschen Dramen verwandt und ebenbürtig ist.

Kaiser Karl ist zu Jahren gekommen. Von strengem Pflichtgefühl und harter Arbeit in Krieg und Frieden war sein Leben erfüllt. Die Sehnsucht nach Schönheit und Jugend überkommt den Alternden. Da sieht er Gersuind, ein junges Ding von sechzehn Jahren, die Geisel des Sachsenstammes, die nichts kennt als den schrankenlosen Drang, ihren Trieben zu leben. Ein Naturkind, hat sie das Aussehen einer Heiligen und die frühe Verworfenheit einer Dirne. Der Kaiser fühlt, daß in diesem wilden heidnischen Barbarenkind Kräfte leben, die ihm selber neue Jugend spenden könnten. Er nimmt Gersuind aus der strengen Klosterzucht heraus, da er meint, daß diese nicht das rechte Mittel zu ihrer Erziehung sei, und gibt ihr die schrankenlose Freiheit, die sie sich wünscht. Und Gersuind, die des Alternden spottet, entpuppt sich in der Freiheit als schamlose Dirne. Der Kaiser weiß von dieser Verworfenheit zunächst nicht; herrschermüde zieht er sich auf seinen Landsitz zurück, vernachlässigt seine Pflichten, indessen „das wilde Roß der Welt reiterlos dahinstürmt.“ Gersuinds Bild verfolgt ihn auch in die Einsamkeit. Da hört er von ihrer Verwilderung, und er beschließt, ihr auf andere Weise gerecht zu werden. Er will den Irrwisch, dem die Freiheit ebenso viel Schaden bringt wie die strenge Zucht der Kirche, durch weise Erziehung bändigen. Doch Gersuind bleibt, die sie ist, Karl kann sie und ihr Wesen nicht ergründen. Zwei Welten stehen sich gegenüber: Kultur und Natur, Sittlichkeit und heidnischer Lebensdrang. Karl fühlt sich vom verführerischen Anhauch einer ihm bisher fremden Welt getroffen und urteilt milde über sie. Doch als er hört, daß Gersuind nachts wüste Orgien feiert, verstößt er sie unter wilden Drohungen. Da erwacht in Gersuind, als Karls zermalmender Zorn ausbricht, die Liebe zu Karl. Doch es ist zu spät. Der Kanzler Ercambald, der den Kaiser vom Liebeszauber der Dirne befreien wollte, hat ihr Gift gereicht, durch das sie langsam hinsiecht. Sie haucht ihre Seele in dem Augenblicke aus, als Kaiser Karl, von Reue getrieben, das Kloster betritt, wo sie weilt. Er steht lange in Betrachtung der Toten. An der Bahre seiner Geisel, in deren rätselvollem Leben er das Walten eines Dämons erkennt, rafft sich der Kaiser zu der alten Kraft, zu kampfesfrohem Wirken und treuer Pflichterfüllung auf.

Gabriel Schillings Flucht. Schon 1906 ist das Werk geschrieben, modern in jedem Zug, eins der persönlichsten Stücke Hauptmanns, aber erst 1912 im kleinen Lauchstedter Goethetheater aufgeführt. Es ist in der Durchtränkung mit reichster Seelenerfahrung und in der Klärung der Leidenschaft zu ruhiger Tiefe eins der bedeutendsten Werke des Dichters. Was in der Versunkenen Glocke sich verhüllt und was hier mit Weichlichkeit und mit großen Gebärden vermischt

ist, das tritt in Gabriel Schillings Flucht im Licht der Wirklichkeit entschlossen und schattenlos vor uns hin: das Problem der Ehe. Ottfried Mäurer (an Max Klinger gemahnend) und Lucie Heil (auch nach lebendem Modell geschaffen) sind die freien, gesunden, schaffenden, sich schenkenden Menschen; Gabriel Schilling, Eveline, Hanna sind die drei bald sich hassenden, bald sich liebenden, aber kranken und innerlich entwurzelten Menschen. Der fiebernde Schilling, der Dilettant des Lebens, ergreift vor dem Leben die Flucht. Der Kampf zweier Frauen um einen Mann ist der erschütternde Inhalt dieses Stücks. Um das Werk (geschrieben in Hiddensee) liegt Inselstimmung, in dem Werk rauscht das Meer; ein Mann hat das Werk geschrieben, ein erfahrener, gereifter, vom Leben geprüfter Mann. Es ist ein Werk der Kraft. Wie Strindberg aus den Flammen des Inferno auftauchend, schreitet der Dichter in das Morgenland der Zukunft und hebt jauchzend und dankbar die Hand zum Gebet an die Schönheit.

Hauptmanns epische Werke

Man wird vielleicht, je länger man sich mit Hauptmann beschäftigt, desto mehr zu einem Verständnis und einer Wertschätzung seiner epischen Werke gelangen. Sie sind der Eingang zum Verständnis seines menschlichen Wesens. Wie Kleist und Otto Ludwig hätte Hauptmann den Beruf und die Begabung zu einem Epiker großen Stils. Griechischer Frühling, Emanuel Quint und Der Ketzer von Soana sind Hauptmanns epische Hauptwerke. Nur wer sie kennt, darf sagen, er kennt Hauptmann. Im Griechischen Frühling (1908) haben wir ein Bekenntnis und eine Dichtung zu erblicken, ein Werk südlicher Kunst, heiter und klar; von den Verworrenheiten und Überreiztheiten der Jugend fällt hier der letzte Rest, im Gleichmaß schwanken die Schalen des Lebens, und in leuchtender Schlichtheit vermählt sich Germanisches und Griechisches. Im Schaffen Hauptmanns nimmt die Griechische Reise eine ähnliche Stelle ein wie in höherem Sinn die Italienische Reise im Leben Goethes, nur daß Hauptmann schon als Gewandelter nach Griechenland kam und hier nur die Weihe des homerischen Geistes empfing.

Emanuel Quint (1910) ist die Ausführung eines Jugendplanes. Zu den wenigen Romanen, die vielleicht, wenn sich die Flut des Tagesinteresses verlaufen hat, von den Schöpfungen unserer Tage zurückbleiben werden, gehört Emanuel Quint. Hier hat in seltener Verbindung von Herbem und Süßem Hauptmann ein Werk des ruhigsten, klarsten und innerlichsten epischen Stils geschaffen. Wie Kleist in Michael Kohlhaas rückt er die Begebenheiten in chronikalische Ferne, erst am Schluß bricht die Persönlichkeit des Dichters hervor.

In Quint, mutmaßlich dem Sohn eines katholischen Priesters und einer nachmaligen Tischlersfrau, wandelt ein armer gequälter und sich quälender Mensch über die Erde, unnütz und untätig, der von der Welt keine Erfahrung annimmt, in den sich aber auf unbegreifliche Weise der Drang des Welterlösertums ergossen hat. Er beginnt zu lehren; verkannt und verspottet zieht er umher, predigt, nimmt Heilungen vor, findet Anhänger bei armen und bigotten Webern, wählt seine Jünger, lebt einsam im Eulengebirge, wird vom Satan versucht, von einem Missionsbruder getauft, zum ersten Mal ins Gefängnis geworfen, erlebt ekstatisch

die Hochzeit der Seele mit Jesus, wird von der Wundersucht der Menge der Weber, Schmuggler, Vagabunden und Frauenzimmer zum Narren gemacht, zieht wie Jesus mit seinen Jüngern in Breslau ein, sitzt hier mit Gelehrten, Studenten und Sozialisten zusammen, ist in schwärmerischer Glut nach Märtyrertod auf einem neuen Golgatha entbrannt, wird verraten, verhöhnt, eingesperrt doch wieder freigelassen, wandert, ein Christus, der nicht gekreuzigt wird, qualvoll in die Fremde und stirbt verirrt, in der Wildnis des Pizzo Centrale von Schneemassen begraben gleichsam im Eis gekreuzigt.

Das Werk, zu lang, zu überlastet mit Einzelzügen, um als Kunstwerk makellos zu sein, ist Hauptmanns tiefstes Buch, innerlicher Schönheiten voll, an persönlichsten Zügen reich und das größte religiöse Dichtwerk der lebenden Generation. Das folgende Werk, ein zerrissener Roman Atlantis (1912) ist unausgeglichen, meisterhaft wohl in der Beschreibung des Passagierdampfers und seines Unterganges — es ist vielleicht die größte Leistung der Generation auf dem Gebiet der dichterischen Berichterstattung — aber in der Folge nur eine Anreihung von Erlebnissen des wenig fesselnden Helden. In einzelnen kurzen Szenen zeigt sich hier die sinnliche Glut, die in der Novelle: Der Ketzer von Soana (1918), in einer Dichtung des alternden, schon geklärten Dichters merkwürdigerweise so verzehrend hervorbricht. Christliche und heidnische Welt stoßen hier in der Liebe eines jungen katholischen Priesters zu einer jungen Hirtin der Hochalpen zusammen. Zu flammender Glut, die niemand Hauptmann zugetraut, wird die Sinnlichkeit der Liebe gesteigert, doch der Adel der Gestaltung, der klassische Stil der Novelle, der kunstvolle, zweimal absetzende Aufbau, die kristallene Durchsichtigkeit der Sprache, und das Schönste von allem, die berauschende Naturschilderung heben die Novelle zu hoher Bedeutung empor. Das ländliche Gedicht Anna, aus Jugenderinnerungen Hauptmanns und seiner Stromtid geschöpft, ist ein leise wehmütiges ländliches Liebesgedicht.

Mehr als jeder andre Dichter der Gegenwart hat Hauptmann unter jener Beurteilung gelitten, die eine strikte, schulmäßige Entwicklung vom Dichter verlangt und ungeduldig und verständnislos, ja roh ist, wenn ein Werk einmal den gehegten Erwartungen nicht entspricht. Und doch ist, wie wir nach den vorhergehenden Schilderungen seines Schaffens nicht bezweifeln können, diese Entwicklung nach oben da. Sehen wir nur nicht bloß das Einzelwerk an, fragen wir nach dem Lebenswerk Hauptmanns im Ganzen: „In dreißig Jahren ist Hauptmann mit einer an Strindberg und Ibsen mahnenden proteusartigen Wandlungsfähigkeit vom epigonischen Römerdrama (Tiberius 1889) über den konsequenten Naturalismus bäuerlicher, bürgerlicher, proletarischer und künstlerischer Lebenskreise hinweg zu Florian Geyer und von da zu der poesieverklärten, beinahe schon klassischen Dichtung Kaiser Karls Geisel und noch weiter emporgestiegen; eine Fülle von neuen Stilen, Formen, Stoffen, Gedankenkreisen hat er auf diesem Wege erschlossen; von Byron ist er über Darwin und Haeckel zu Nietzsche und Goethe vorgedrungen; von der Meisterschaft der Prosa ist er zu der des Verses gelangt; eine erstaunliche Lebenswahrheit hat er namentlich dort entwickelt, wo er, ein neuer Antäus, die schlesische Erde berührt, und durch seine Entwicklung noch mehr als durch sein Beharren hat er eine Schar Mit- und Nachstrebender auf seine Bahnen gezwungen."

Friedrich Nietzsche

Friedrich Nietzsche ist mit Fug und Recht unter die führenden dichterischen Talente seiner Zeit zu stellen. Die treibende Kraft in ihm war sein Dichtertum. Seine Philosophie war, wie wir gesehen haben, keine wissenschaftliche Schöpfung, sie war der glühende Erguß einer von Empfindungen übervollen Seele. Farben, Formen, Töne, Bilder strömten unerschöpflich aus seinem Innern. Philosophieren war ihm, was dem Künstler Gestalten: ein Sichselbstbefreien, eine Offenbarung seines Innern; gerade in den Höhepunkten seiner Philosophie war Nietzsche am meisten Dichter. Er schrieb aus dem heiligen Rauschbedürfnis des schöpferischen Menschen; er hatte die lodernde Kraft der Vision, er kannte das Überfallenwerden des Künstlers von Bildern und Vorstellungen. Er wollte, wie wir sahen, keine „Wahrheit" geben, wie dies frühere Philosophen versucht hatten. „Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare: Schönheit heiße ich solches Herabkommen." An vielen Stellen seiner Werke fühlen wir, daß dem Dichter Nietzsche bisweilen etwas blitzartig sichtbar und hörbar geworden ist; daß eine Entzückung, eine ungeheure Spannung sich in Poesie entladen hat; daß er Zusammenhänge von Gedanken mit der Fantasie überschaut hat, für die er logische Begründungen weder gegeben hat noch geben konnte. Aus der Kraft und Fülle der Anschauung, aus einer großen, urtiefen Persönlichkeit, nicht aus philosophischen Ideen stammt Nietzsches bezwingende Wirkung. Dieses künstlerischen Zugs war sich Nietzsche bewußt. Mit unermüdlichem Fleiß war er bestrebt, sich zu einem Meister der Sprache zu bilden, musikalische Wirkungen zu erzielen, mit Worten zu malen, Gedanke und Bild künstlerisch zu vermählen.

Nietzsche ist neben Hauptmann der wichtigste dichterische Führer der fünften Generation. Was dieser für das Drama, ist Nietzsche für die Lyrik. Aber er war mehr. Er war der stärkste Gegner des Naturalismus, von dem auch Hauptmann eine Zeitlang beherrscht wurde; Nietzsches Werke stehen als Markscheide im literarischen Leben; durch seine Kunst und seine seit den Romantikertagen unerhörte Hervorkehrung des eigenen Ich wandelt sich der äußere Impressionismus der deutschen Dichtung in einen inneren Impressionismus. Von Nietzsche gehen wissentlich oder unwissentlich Scharen von Lyrikern aus. Das Traumstück, das symbolische Märchendrama, die Lust an prangender Farbe, die Vorliebe für die Renaissance, all das hängt mit Nietzsche zusammen; ganz unberührt bleibt kein Dichter dieser Generation von den Ideen oder den sprachlichen Formen des Künstlers Nietzsche.

Kindheit

Als Sohn eines protestantischen Pfarrers wurde Friedrich Nietzsche 1844 in Röcken, einem Dorfe bei Lützen geboren. Von väterlicher wie von mütterlicher Seite stammte er von Pastoren ab. Nicht ohne Stolz nannte er sich den Abkömmling von Priestergeschlechtern und meinte, es habe sich in solchen viel alte Kultur angesammelt. Gerne spielte er auch mit dem Gedanken, aus polnischem Adel abzustammen, was gar nicht zutraf. Mit dem Knaben wuchs eine jüngere Schwester Elisabet heran. Erst mit zweieinhalb Jahren lernte er sprechen, doch mit vier Jahren konnte er schon lesen und schreiben. Mit fünf Jahren verlor Friedrich den Vater. „Mein Vater (Karl Ludwig) starb mit 36 Jahren: er war zart, liebenswürdig und

morbid, wie ein nur zum Vorübergehen bestimmtes Wesen. In gleichen Jahren, wie sein Leben abwärts ging, ging auch das meine abwärts: im 36. Lebensjahr kam ich auf den niedrigsten Punkt meiner Vitalität." (Nietzsche glaubte, wie schon aus dieser Mitteilung hervorgeht, an geheimnisvolle Wiederholungen des väterlichen Lebens im Leben des Sohnes.) Über seine Mutter sagt er: „Meine Mutter Franziska Öhler war jedenfalls etwas sehr Deutsches, ingleichen meine Großmutter väterlicherseits Erdmuthe Krause. Letztere lebte ihre ganze Jugend mitten im alten guten Weimar, nicht ohne Zusammenhang mit dem Goetheschen Kreise."

Seine Mutter zog als Witwe 1850 nach Naumburg, wo sie mit ihrer Schwiegermutter und deren Töchtern zusammen lebte. Frauen erzogen den Knaben, der einen Hang zur Einsamkeit und Schweigsamkeit, aber auch zu heftig ausbrechender Leidenschaftlichkeit hatte. In tief religiöser Stimmung wuchs er auf. Fantasie und Empfindung, Neigung zur Musik, höchste Wahrhaftigkeit und Seelenreinheit zeichneten Friedrich unter seinen Altersgenossen aus. Er selbst sagt: „Mein Vater starb allzu früh; mir fehlte die strenge und überlegene Leitung eines männlichen Intellekts."

Schulpforta Bonn Leipzig

Die Jahre von 1858 bis 1864 verbrachte Nietzsche in der berühmten Lehranstalt Schulpforta bei Naumburg, wo auch Klopstock, Fichte und Leopold Ranke vorgebildet worden waren. Die Ziele der streng disziplinierten Erziehung in Pforta waren Selbstbeherrschung, Gewöhnung an Arbeit, Gründlichkeit sowie Liebe zu den Studien. Hellenentum und Dichtung erfüllten des Jünglings Herz, doch über alles ging ihm die Religion, „die Grundfeste alles Wissens". Schon auf der Schule interessierte er sich für Wagners Musik. „Als Knabe liebt ich Händel und Beethoven: aber Tristan und Isolde kam, als ich 15 Jahre alt war, hinzu als eine mir verständliche Welt. Während ich damals den Tannhäuser und Lohengrin als unterhalb meines Geschmacks empfand. — Knaben sind in Sachen des Geschmacks ganz unverschämt stolz." Man schaut tief in die Seele des erwachenden Genius, wenn man sich noch einige Selbstzeugnisse jener Zeit vorführt. „Mit Byrons Manfred muß ich tief verwandt sein, ich fand all diese Abgründe in mir, mit 13 Jahren war ich für dieses Werk reif." „Als Knabe war ich Pessimist, so lächerlich das klingt. Einige Zeilen Musik aus meinem zwölften, dreizehnten Lebensjahre sind im Grunde von allem was ich an rabenschwarzer Musik kenne, das schwärzeste und entschiedenste. Ich habe bei keinem Dichter oder Philosophen bisher Gedanken und Worte gefunden, die so sehr aus dem Abgrund des letzten Neinsagens herauskämen."

Als Schüler in Pforta las er das Drama Empedokles von Hölderlin. Nichts bewunderte er mehr als das freiwillige Ende des Philosophen, der sich in den Abgrund des Ätna stürzt. Das ganze Werk, bekennt er noch viel später, hat mich immer beim Lesen ganz besonders erschüttert. Aus Empedokles stammt auch der Begriff des Übermenschen. Im Herbst 1864 verließ er die Schule, noch unsicher, welche Laufbahn er einschlagen sollte. „Es fehlte an einigen äußeren Zufälligkeiten, sonst hätte ich damals gewagt, Musiker zu werden." In die Lücke, die die künstlerischen Lebenspläne gelassen hatten, trat die Philologie. Eigentlich hat es Nietzsche nie verschmerzt, nicht die Musik statt der Wissenschaft, nicht den Gesang statt des Wortes ergriffen zu haben; es ist das der Selbstvorwurf des letzten Nietzsche.

Zuerst verbrachte Nietzsche zwei Semester auf der Universität Bonn. Hier sowie später in Leipzig, war der Altphilolog Ritschl von größtem Einfluß auf ihn. Dem studentischen Leben widmete er sich anfangs mit Eifer, dann hielt er sich zurück, suchte Naturgenüsse und Kunststudien. „Leute, die allabendlich Bier trinken und Pfeife rauchen, behielten nach seiner Meinung nicht die zum Erfassen der Welträtsel nötige Freiheit und Helligkeit des Geistes." Die Bonner Zeit war von heftigen inneren Gärungen erfüllt. Von seinen christlichen Anschauungen begann er sich abzuwenden: der Glaube allein segnet, lautete eins seiner damaligen Worte, nicht das Objektive, das dahinter steht. „Willst du Seelenruhe und Glück erstreben, nun so glaube; willst du ein Jünger der Wahrheit sein, so forsche. Dazwischen gibt es eine Menge halber Standpunkte. Es kommt aber auf das Hauptziel an."

Im Herbst 1865 ging Nietzsche von Bonn nach Leipzig, wo er unter Ritschl seine Studien fortsetzte. Nietzsches Stimmung war düster. Eines Tages, erzählt er, fand er bei einem Antiquar Schopenhauers Welt als Wille und Vorstellung. „Ich weiß nicht, welcher Dämon mir zuflüsterte: Nimm dir dieses Buch mit nach Hause. Es geschah jedenfalls wider meine sonstige Gewohnheit, Büchereinkäufe nicht zu beschleunigen. Zu Hause warf ich mich mit dem erworbenen Schatze in die Sofaecke und begann jenen energischen düstern Genius auf mich wirken zu lassen."

Philosophie, Religion, Musik als Lebensmächte

Goethe, Schopenhauer und Wagner waren, wie Nietzsche selber gesteht, die größten Ereignisse, die ihn getroffen haben. Goethe war das längste, dauerndste Ereignis, sagt Ernst Bertram; Schopenhauer war das früheste, entschieden aufwühlende; Wagner das tiefste, süß und schmerzlichst berührende Ereignis. Schopenhauer ward am frühesten überwunden. Von Goethes Werken umspannte Nietzsche nur die Schriften des letzten, späten Goethe. Kein Buch hat, neben der Lutherischen Bibel und der Welt als Wille und Vorstellung auf Nietzsche einen solchen Einfluß geübt wie „das beste deutsche Buch, das es gibt" — Goethes Gespräche mit Eckermann.

Zwei Jahre, von 1865 bis 1867, verbrachte der junge Nietzsche in Leipzig unter eifrigen philologischen Studien. Drei Dinge bezeichnete er als seine liebsten Erholungen: Schopenhauers Philosophie, Schumannsche Musik, einsame Spaziergänge. Unter dem Eindruck eines Gewitters schrieb er damals die seine ganze spätere Ethik vorausahnenden Worte: „Was war mir der Mensch und sein unruhiges Wollen! Was war mir das ewige du sollst, du sollst nicht! Wie anders der Blitz, der Sturm, der Hagel, freie Mächte ohne Ethik!"

Will man Nietzsche als Persönlichkeit verstehen, dann muß man zwei Elemente seines Wesens voranstellen: das religiöse und das musikalische. Das R e l i g i ö s e blieb allzeit im Mittelpunkt seiner geistigen Welt. Er ist geradezu den großen und religiösen, ja, den großen asketischen Naturen der Weltliteratur zuzurechnen, wenn er sich gegen nichts heftiger sträubte als gegen Christentum und Askese. Nietzsche ist ähnlich wie Schopenhauer im christlichen, lutherischen, nordisch-germanischen Geist verwurzelt, auch wenn er sich ins Hellenische, Romanische, Südliche, Voltairianische umzudeuten liebte. Der Haß gegen das Christentum, gegen das Deutschtum, gegen Schopenhauer, gegen Wagnersche Musik entstand daraus, daß er all diesen Dingen im tiefsten verwandt war. Sein Kampf gegen Christus, Wagner, Luther, Schopenhauer, sagt Curt Bertram, erklärt sich nur als ein Leiden an sich selbst, als eine Erscheinung des typischen deutschen Selbsthasses.

Das M u s i k a l i s c h e ist das andere Element, das zum Verständnis Nietzsches als Künstler notwendig ist. Wir haben einen Ausspruch von Nietzsche über sich selbst: „Sie hätte s i n g e n sollen, diese neue Seele, und nicht reden!" Nie schien Nietzsche so ganz er selbst zu sein, berichten Augenzeugen, als wenn er musizierte. Im freien musikalischen Fantasieren erschien Nietzsche wirklich wie in das Bad seiner eigentlichen Seele eingetaucht zu sein. Geburt der Tragödie, Zarathustra und Ecce Homo lassen aufs deutlichste diesen musikalischen Ursprung erkennen. „Unter welche Rubrik gehört eigentlich dieser Zarathustra?" schreibt Nietzsche an den Musiker Peter Gast, „ich glaube beinahe, unter die Sinfonien." „Musik macht mich von mir los; sie vernichtet mich vor mir, wie als ob ich mich ganz von ferne her erblickte, überfühlte: das Leben ohne Musik ist einfach ein Irrtum, eine Strapaze; ein Exil."

1867 diente Nietzsche beim reitenden Feldartillerie-Regiment in Naumburg. Irrtümlich stellt man sich Nietzsche von Jugend auf als einen schwächlichen, kränklichen Menschen vor. Er strotzte von jugendlicher Kraft und war der beste Reiter unter den Rekruten. Leider erlitt er einen Unfall, der ihn zu langer Schonung zwang. Dann kehrte er nach Leipzig zurück. Die Vorliebe für Wagners Musik war gestiegen: „Mir behagt an Wagner, was mir an Schopenhauer behagt, die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft." 1868 lernte er Wagner in Leipzig persönlich kennen. Zwei Monate danach wurde er, ein unbekannter vierundzwanzigjähriger Privatgelehrter, durch Professor Ritschls Vermittlung als Universitätsprofessor nach Basel berufen. Er war noch nicht Doktor; die Leipziger Fakultät erkannte ihm ohne Examen den Doktortitel zu.

Basler Jahre

Im Jahr 1869 hielt Friedrich Nietzsche seine Antrittsvorlesung über Homer und die klassische Philologie. Als Professor in Basel mußte er Schweizer Bürger werden. Von seinen Basler Freunden sind Jakob Burckhardt, der große Kulturhistoriker, der Theologieprofessor Overbeck und der Ratsherr Dr. Wilhelm Vischer zu nennen. Auch mit Richard Wagner, der damals in der Schweiz lebte, unterhielt er Verkehr und lebte sich ganz in dessen Gedankenwelt ein. In Triebschen verbrachte er bei Wagner Tage der Freundschaft, des Vertrauens, der Heiterkeit, der sublimen Zufälle, der tiefen Versunkenheit. Nietzsche war ein Verherrlicher der Freundschaft wie unter den Modernen nur wenige. Von Wagner sagte er damals: „In ihm herrscht eine so unbedingte Idealität, eine solche tiefe und rührende Menschlichkeit, ein solcher erhabener Lebensernst, daß ich mich in seiner Nähe wie in der Nähe des Göttlichen fühle." Erst Wagner gab ihm den Mut, zu sich selbst zu kommen; erst Wagner erfüllte ihm, was Schopenhauer in ihm geistig vorbereitet hatte.

Der Krieg 1870 brachte eine Unterbrechung seiner Lehrtätigkeit. Als Schweizer Bürger konnte er nur einen Urlaub als Krankenpfleger erhalten. Nach kurzer Ausbildung in der Krankenpflege reiste er nach Frankreich. Er hatte sechs Schwerverwundete, die noch dazu an Ruhr und Diphtheritis litten, von Ars sur Moselle nach Karlsruhe zu geleiten; er mußte drei Tage und drei Nächte im Güterwagen in einem fürchterlichen Dunstkreis zubringen. Obschon damals kräftig, brach er zusammen, als er die Verwundeten in ein Lazarett geleitet hatte, und bekam selbst die Brechruhr. Von da begann seine Kränklichkeit. Der Bismarckschen Schöpfung, dem neuen Deutschen Reich, dem Machtgedanken der neudeutschen Kultur und dem Sozialismus stellte er sich kritisch entgegen.

Trotz der Kränklichkeit führte Nietzsche die Vorlesungen an der Universität und die Lehrstunden am Pädagogium in Basel weiter. Mehr und mehr spann er sich in seine Ideenwelt ein; dem wirklichen Leben hielt er sich von jetzt an fern, zum Schaden der Entwicklung seiner Gedanken. Es erschien die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik (1872). Es ist keine fachwissenschaftliche, sondern eine künstlerische Schöpfung. Musik ist Leid, Musik ist Leidüberwindung. Die Tragödie ist das zusammengezogene Weltbild; über Schreck und Mitleid hinaus erreicht der Mensch in der Tragödie die ewige Lust des Werdens selbst. Mit der griechischen Tragödie ist es vorbei; erst nach Jahrtausenden wurde durch die Musik von Bach bis Wagner die Tragödie wiedergeboren. Bei den Fachleuten erregte die Geburt der Tragödie einen Sturm von Entrüstung. Ulrich von Wilamowitz verhöhnte die Zukunftsphilologie Nietzsches, die statt Belegstellen aus dem klassischen Altertum die Ansichten Schopenhauers als Beweise anführte. Um so entzückter war Wagner: „Schöneres als Ihr Buch habe ich noch nicht gelesen! Alles ist herrlich!" Ähnlich sprach auch Frau Cosima. Aber von den Philologen ward Nietzsche in den Bann getan. Seine Vorlesungen in Basel wurden gemieden: „In diesem Semester habe ich es zu zwei Zuhörern gebracht."

Nietzsche und R. Wagner

Der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik folgten die vier unzeitgemäßen Betrachtungen 1873 bis 1876. In ihnen wendete sich Nietzsche von den herrschenden Bestrebungen seiner Zeit ab, von dem Bildungsstolz und der Überschätzung der Geschichte, und verherrlichte Schopenhauer und Richard Wagner als die beiden großen Erzieher, um die deutsche Kultur, wie er glaubte, aus dem Strudel des Niederganges zu erretten. Doch als er 1876 zur Einweihung des Wagnerschen Festspielhauses in Bayreuth erschien, da war er innerlich eigentlich von Wagner abgefallen. Wagners Antwort traf schon einen Ernüchterten: „Freund! Ihr Buch (Richard Wagner in Bayreuth) ist ungeheuer! Wo haben Sie die Erfahrung von mir her? Kommen Sie nur bald und gewöhnen Sie sich durch die Proben an die Eindrücke." Wagners Entwicklung zum Parsifal führte vollends den Bruch herbei. Es empörte Nietzsche, einen Mann wie Wagner „am Stamm des Kreuzes niedersinken zu sehen." Er sah in Wagners Parsifal einen Verrat an der freien Geistigkeit, ebenso wie er in Bayreuth, wie es sich entwickelte, einen Verrat der Kunst an den Kulturpöbel sah.

Die Loslösung von Wagner war das stärkste Erlebnis Nietzsches. Er hat es im Grunde nie überwunden. „Ich habe ihn geliebt, wie niemand sonst.“ Er lernte als Urtrieb Wagners in der Musik wie im Leben das Schauspielertum kennen und fühlte sich als Mittel zum Zweck gebraucht. Er hatte an Wagner geglaubt, wie an keinen anderen, er sah sich nun in seiner Gläubigkeit getäuscht. Wenn das Wagner-Erlebnis Schauspielerwirkung und Schauspieltrug gewesen war, was stand dann noch fest? Mit der Bitterkeit dessen, der sich in seiner verehrenden Kraft gelähmt und vergiftet sah, wendete er sich jetzt gegen Wagner. Noch ehe die Vorstellungen in Bayreuth zu Ende, kehrte Nietzsche von den Festspielen als Kranker nach Basel zurück. Er mußte einen einjährigen Urlaub nehmen, den er zum großen Teil in Italien verbrachte. Freunde dieser Zeit waren Paul Ree und Malwida von Meysenbug. Immer heftigere Anfälle zwangen Nietzsche, 1879 seine Pensionierung zu beantragen, die er unter ehrender Anerkennung und Gewährung seines vollen Gehaltes (4000 Franken) von der Basler Regierung erhielt. „Ich lebte noch, doch ohne drei Schritte weit vor mich zu sehn.“

Aufschwung und Ende

Nietzsche betrachtete allzeit im Sinn der Romantik die Krankheit als eine Vorstufe zu höherer Entwicklung. „Er bestimmt beinahe die Rangordnung, wie tief Menschen leiden können“, heißt es in Jenseits von Gut und Böse. „In allen Lebensaltern war der Überschuß des Leidens ungeheuer bei mir.“ „Erst der große Schmerz ist der letzte Befreier des Geistes.“ Philosophie ist nur eine höhere Pathologie hatte Hebbel gesagt. So sah auch Nietzsche die Leidensjahre von 1879 bis 1882 als Gewinn an. Nietzsche suchte zuerst in Naumburg bei Mutter und Schwester ein zurückgezogenes Leben zu führen. Doch fand er, daß ein Wanderleben für ihn das Zweckmäßige sei. Drei Jahre kämpfte er. Noch einmal siegte er über seine Krankheit. Der Süden stellte ihn her. Von 1882 an besserte sich sein Zustand. Den Winter verlebte er in Italien, besonders in Genua oder Nizza, den Sommer in dem hochgelegenen Sils Maria. Seiner schwachen Augen wegen mußte er eine Zeitlang das Lesen aufgeben, er jubelte darüber auf: „Ich war vom Buch erlöst, ich las Jahre lang nichts mehr . . . Jenes unterste Selbst, gleichsam verschüttet, gleichsam still geworden . . . erwachte langsam, schüchtern, zweifelhaft — aber endgültig redete es wieder. Niemals habe ich soviel Glück an mir gehabt.“ Die Schrift Morgenröte ist noch ein Kampf um die Genesung, leiblich und seelisch; Fröhliche Wissenschaft ist die Verkündigung des neu gewonnenen moralischen Standpunkts. „Ich will kein Suchender mehr sein. Ich will für mich eine eigene Sonne schaffen.“ Von 1883 bis 1884 entstand in gewaltiger Inspiration die Dichtung: Also sprach Zarathustra. Bald nach ihrer Vollendung muß Nietzsche gefühlt haben, daß der Höhepunkt seines Lebens überschritten war. Tiefste Niedergeschlagenheit überkam ihn, wenn er an die Einsamkeit dachte, in der er lebte. Fast alle seine Freunde hatten sich von ihm abgewendet. „Himmel, was bin ich jetzt einsam! Ich habe niemand mehr, mit dem ich lachen kann, der mit mir Tee trinkt und mich lieblich tröstet.“ „Zehn Jahre, und niemand in Deutschland hat sich eine Gewissensschuld daraus gemacht, meinen Namen gegen das absurde Stillschweigen zu verteidigen, unter dem er begraben lag.“ „Ich habe den Deutschen das tiefste Buch gegeben, ich werde ihnen bald das unabhängigste geben.“

Die letzten drei Jahre zeigen Nietzsche in fieberhafter geistiger Tätigkeit. Als ein ewiger Wanderer. Wandler und Verwandler seiner selbst hat er sich selber bezeichnet. „Nur wer sich wandelt, bleibt mir verwandt.“ 1884 bis 1885 entstand Jenseits von Gut und Böse. 1886 tauchte der Plan des Willens zur Macht auf, 1887 erschien die Genealogie der Moral, 1888 folgten Wagner und Götzendämmerung, in dasselbe Jahr fällt der erste Aufenthalt in Turin; zugleich arbeitet Nietzsche an Ecce Homo (erschien 1909) und Nietzsche contra Wagner (erst in den Werken veröffentlicht). In diesen letzten Schriften trat eine maßlose Ruhmbegierde und eine Selbstvergötterung zutage. Nietzsche, der Wagner so stark den Vorwurf des Schauspielertums macht, war selbst nicht so ganz frei davon, wie es scheint. „Er schuf um sich eine Legende, die nicht bloß für den Tag, sondern die für Jahrtausende gelten sollte, und zog mit blendender Geschicklichkeit eine Kulisse nach der anderen aus seinem Dekorationsmagazin, bis schließlich das ganze wunderbare Schauspiel seines Selbstruhms dastand.“

Zuletzt beschäftigte ihn der Plan zu einer zusammenfassenden Darstellung seiner Lehre: Der Wille zur Macht, eine Umwertung aller Werte. Seine geistige Kraft leuchtete noch einmal auf, ehe sie in ewige Umnachtung sank. Er glaubte an die umstürzende Gewalt seines Denkens und weissagte, daß wir in zwei Jahren die ganze Erde in Konvulsionen haben würden. Seine letzte Karte an Georg Brandes unterzeichnete er mit den Worten: Der Gekreuzigte. An Peter Gast, den Musiker, schrieb er, schon in Wahnvorstellungen aufgelöst, die schönen Worte: „Singe mir ein neues Lied: die Welt ist verklärt und alle Himmel freuen sich." „Gesang geleitet ihn in die alte Nacht zurück wie der Gesang sein Bewußtwerden, sein volles Erwachen zu sich selber begleitete." Im Januar 1889 brach als Folge geistiger Überanstrengung in Turin bei Nietzsche der Wahnsinn aus. Sein Freund Overbeck brachte den Kranken nach Deutschland. Die Hoffnung auf eine Genesung mußte man bald aufgeben. Seine Schwester, Frau Elisabet Förster-Nietzsche, ward seine Pflegerin. Erst in Naumburg, dann in Weimar lebte er in dämmerndem Geisteszustand. „Eine schwermütige und besänftigende Schönheit liegt, bei aller Tragik, über dem langsamen Untergang dieses Predigers der Kraft und Verkündigers des Übermenschen." 1900 starb Nietzsche und ward in Röcken begraben. Sein Nachlaß ruht im Nietzschearchiv in Weimar.

In aufopfernder Weise hat seine Schwester Frau Elisabeth Förster-Nietzsche für ihn und sein Werk gesorgt. Sie war ihrem Bruder geistig natürlich nicht ebenbürtig. Sie war mit ihrem Bruder einige Jahre zerfallen; sie verstand ihn nicht, wie ihn damals fast keiner verstand. Aber sie hat für ihn gekämpft und seine Hinterlassenschaft der Welt erschlossen.

Der Kulturhistoriker Karl Hillebrand war 1874 und 1875 einer der ersten, der über Nietzsche in Deutschland schrieb. Doch blieb er vereinzelt. 1888 hielt der dänische Literarhistoriker Georg Brandes an der Universität Kopenhagen die erste Vorlesung über „den deutschen Philosophen Nietzsche". Dann erwarb sich der Kritiker Ola Hansson Verdienste um die Verbreitung seiner Lehre. April 1890 brachte die Freie Bühne, die Zeitschrift der jungen Generation, einen Aufsatz über Nietzsche von Josef Diner, im Juni folgte der erste größere kritische Aufsatz von Paul Ernst. Später ist die Literatur über Nietzsche ungeheuer angeschwollen; seit 1910 stürzten sich die Universitäten geradezu auf ihn.

„Wahrlich! viele sind,
Deren Zunge trieft vom Namen Zarathustras,
Und im Herzen beten sie zum Gotte Tamtam;
Wahrlich, allzufrüh erschien er diesem Volke!" (Dehmel.)

Werke

Wagner-Schopenhauerzeit: Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik 1872. Unzeitgemäße Betrachtungen 1873 bis 1876: 1. David Strauß, 2. Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 3. Schopenhauer als Erzieher, 4. Wagner in Bayreuth.

Loslösung von Wagner und Schopenhauer: Menschliches, Allzumenschliches, erster Teil 1878, zweiter Teil 1872. Der Wanderer und sein Schatten 1879. Die Morgenröte 1881. Die fröhliche Wissenschaft, Buch eins bis vier 1882, das fünfte Buch mit den Liedern des Prinzen Vogelfrei 1887.

Zarathustra-Periode: Also sprach Zarathustra, die ersten drei Teile 1882 bis 1884, der vierte Teil 1885. Jenseits von Gut und Böse 1885. Zur Genealogie der Moral 1887. Dann die Werke des letzten Jahres 1888: Der Fall Wagner. Die Götzendämmerung. Ecce Homo (eine Selbstbiographie). Nietzsche contra Wagner. Unvollendet blieb Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwertung aller Werte; das Buch sollte aus vier Teilen bestehen: Der Antichrist, Der freie Geist, Der Immoralist, Dionysos.

Gedichte Nietzsches: Scherz, List und Rache (Vorspiel in deutschen Reimen zur Fröhlichen Wissenschaft). Lieder des Prinzen Vogelfrei (Anhang zur Fröhlichen Wissenschaft). — Aus dem Nachlaß: Dichtungen 1871—88, Lieder und Sinnsprüche.

Einzelne lyrische Gedichte: Mein Glück (Die Tauben von San Marco seh ich wieder), An den Mistral (Mistralwind, du Wolkenjäger), Vereinsamt (Die Krähen schrein und ziehen schwirren Flugs zur Stadt), Der Herbst (Dies ist der Herbst), Sils Maria

(Hier saß ich, wartend), Aus hohen Bergen (O Lebens Mittag! Feierliche Zeit!), Ecce Homo (Ja! Ich weiß, woher ich komme), Venedig, Klage der Ariadne, Alle ewigen Quellbronnen, Vorausbestimmt zur Sternenbahn, Nach neuen Meeren, Pinie und Blitz.

Aus Zarathustra: Das Nachtlied (Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen), Das Grablied (Dort ist die Gräberinsel, die schweigsame), Das Honigopfer (Daß ich von Opfern sprach und Honigopfern), Das sieben Siegellied (Wenn ich ein Wahrsager bin und voll jenes wahrsagerischen Geistes), die Tanzlieder (Laßt vom Tanze nicht ab, ihr lieblichen Mädchen! — In dein Auge schaute ich jüngst, o Leben), Das trunkene Lied (O Mensch, gib acht!).

Die Dionysosdithyramben 1888, sechs Gedichte in freien Rhythmen, darin: Die Sonne sinkt.

Friedrich Nietzsches Werke, verlegt zuerst bei C. G. Naumann, dann bei Alfred Kröner. — Nachgelassene Werke, darunter Ecce Homo und Wille zur Macht 1909. — Gesammelte Briefe an seine Mutter und Schwester, Erwin Rohde, Peter Gast, Overbeck, Deußen u. a.

Entwicklung

Nietzsches Entwicklung läßt drei Stufen erkennen. In der ersten Periode, der Schopenhauer- oder Wagnerperiode von 1869 bis 1876, steht Nietzsche unter dem Einfluß des Griechentums, Schopenhauers und R. Wagners. Das Hauptwerk dieser Zeit ist Die Geburt der Tragödie. Nietzsche stellte darin eine neue Kunstlehre auf. Er unterschied in der Kunst ein apollinisches und ein dionysisches Element. Die apollinische Kunst — das ist der Kern der Lehre — schafft in ruhiger Klarheit Nachbilder des realen Lebens; ihr höchstes Muster ist Homer. Die dionysische Kunst schafft dagegen in überschwenglicher Daseinsfreude und Ekstase im Bewußtsein der Einheit mit der ganzen Natur ein höheres Leben, das im Widerstreit mit der gemeinen Wirklichkeit steht. Ihre Gipfel sind Äschylus und Richard Wagner.

In seiner zweiten Periode, der der Verneinung, löst sich Nietzsche von seinen bisherigen geistigen Führern Wagner und Schopenhauer, verwirft Schopenhauers Pessimismus und Wagners „Decadence" und geht zu einer freudigen Bejahung des Diesseits mit all seinen Kräften über. Die äußere Form seiner Werke wird der Lehrspruch, die kurze Betrachtung, der Aphorismus.

In seiner dritten Periode, der Zarathustraperiode, erhebt sich Nietzsche nach der Zerstörung der falschen Werte zur Aufstellung einer neuen Sittenlehre und Geschichtsphilosophie. Die Männer, die außer den schon genannten auf Nietzsche am stärksten gewirkt haben, waren von Denkern: Pascal, Montaigne, La Rochefoucauld, Stendhal und Taine; ferner das Alte Testament, besonders das Hohe Lied; die Offenbarung Johannis; die Mahabarata; die Antike; von Dichtern Goethe, Jean Paul, Byron und Hölderlin. Von Schiller wollte er nichts wissen; Ibsen nannte er eine ausgesprochene alte Jungfer. Von deutschen Dichtungen liebte er besonders Goethes Löwennovelle von 1826 und Stifters Nachsommer. Von Dostojewski sagte er, daß er der einzige sei, von dem er psychologisch gelernt habe.

Was Nietzsche als Denker gewesen, ist in den Kulturzusammenhängen der fünften Generation schon dargestellt worden. Die Entwicklung des Künstlers Nietzsche begann früh; doch alles, was vor 1880 liegt, ist poetischer Zeitvertreib. Man darf diese ersten Gedichte nicht mit der Feierlichkeit ansehen, mit der die Nietzscheapostel jedes Blättchen des Meisters anstaunen. Auch wenn sich aus dem Verzeichnis seiner Bibliothek der Nachweis nicht führen läßt, ist es doch gewiß, daß

Nietzsche als Dichter von den Romantikern, von Hölderlin und Novalis, ausgegangen ist. Die Jugendgedichte sind voll Anklänge an Eichendorff; auch Lenau hat ihn beeinflußt. In den siebziger Jahren war offenbar Goethe Vorbild; einige ironische „Spritzer" erinnern an Heine.

Nietzsche als Künstlerpersönlichkeit

Das Originale der ersten Gedichte liegt nicht in der Form und dem Sprachklang, sondern in dem philosophischen Gedankengehalt. Eine Sonderstellung dürfen die in dionysischem Taumel dahinwogenden lyrischen Stellen in der Geburt der Tragödie 1872 beanspruchen. Hier trat zum ersten Mal Nietzsches Künstlerpersönlichkeit hervor. Zehn Jahre gingen scheinbar in rein wissenschaftlicher Tätigkeit dahin. Nietzsche suchte seine Sinnlichkeit unter Weisheit zu ersticken, sagt P. Friedrich in einer Studie über ihn, aber sie war zu stark, und so brach sie sich Bahn und verschlang seine „Weisheit." Ihren ersten Höhepunkt erreichte Nietzsches Poesie in den Dionysosdithyramben (1888 in Sils Maria aufgezeichnet, doch zum Teil schon früher entstanden). Die Dionysoshymnen leiten die moderne symbolistische Lyrik ein. Aus ihnen allein schon wäre die Verwandtschaft zwischen Nietzsche und der Romantik nachzuweisen. Beide sahen die Welt als lebendige Einheit an, beide gehen über die sinnenfällige Wahrheit hinaus und betrachten Endliches unter dem Horizont des Unendlichen, beide vereinen Wissenschaft und Religion vom Standpunkt der Kunst; beide wenden sich mit aristokratischer Verachtung von politischen Bestrebungen ab; beide haben die Neigung zur Hervorkehrung des Innenlebens, zur Mystik, zu einer musikalischen Sprache, zu einer zum Größenwahn führenden Verherrlichung des eigenen Ich; beide endlich sind am wichtigsten in ihren Anregungen. Nietzsches Dionysoshymnen waren die Vollendung einer langen Entwicklung. Sie erreichten das, was Hölderlin, Novalis, Tieck u. a. gesucht hatten. Im Rhythmus sind sie das Vorbild, dem Richard Dehmel nachstrebt; in Hinsicht auf die Dichtersprache ist Zarathustra der Quell, der die moderne Lyrik speist.

Die lyrisch-philosophische Dichtung Zarathustra hat einen epischen Rahmen. Als Zarathustra 30 Jahre alt war, verließ er seine Heimat und den See seiner Heimat und ging in das Gebirge. Hier genoß er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen 10 Jahre nicht müde. Nach 10 Jahren kehrte er zu den Menschen zurück. Auf dem Weg dorthin ereignen sich zwei symbolische Abenteuer, dann beginnt Zarathustra zu sprechen. Was er spricht, sind Nietzsches Sprüche, die er jahrelang gesammelt hat und die oft mit Zarathustra nur wenig zu tun haben.

Der Gedankengang ist der: Zarathustra hat den „verhängnisvollsten Irrtum der Welt" (Begründung der Moral durch übersinnliche Zwecke) ins Denken der Menschen eingeführt. Er mußte auch der erste sein, der diesen Irrtum erkannt und überwunden hat. „Die Selbstüberwindung — der Moral aus Wahrhaftigkeit, die Selbstüberwindung des Moralisten in seinen Gegensatz — in mich (Nietzsche) — das bedeutet in meinem Munde der Name Zarathustra." Im ersten Teil will Zarathustra-Nietzsche noch zum Volke reden und ihm seine tiefste, letzte Weisheit, die Überwindung des Menschen durch den Übermenschen, verkünden. Doch das Volk versteht ihn nicht, es ist durch die Gleichheitslehre und die religiöse Mitleidstheorie zu einer schwachen, willenlosen Masse geworden. Zarathustra verläßt das Volk, die Vielzuvielen, und wendet sich in völliger Bergeinsamkeit an einige ausgewählte Jünger, die ihn aber auch nur ahnend verstehen. Der zweite und dritte Teil ent-

halten zornsprühende Reden Zarathustras, durch die er seine Lehre seinen Jüngern verkündet. Im vierten Teil ziehen in langem scheuen Zug allerlei Gestalten vorüber: der alte pessimistische Wahrsager (Schopenhauer), der alte Zauberer (Wagner), der Gewissenhafte des Geistes (Darwin), der freiwillige Bettler (Tolstoi), der häßlichste Mensch, der letzte Papst, zwei Könige, der „Schatten." Gewöhnlich beginnt jeder Abschnitt mit einer epischen Einleitung in schweren Sätzen, wie der Faltenwurf eines hohenpriesterlichen Mantels; darauf folgt eine Aneinanderreihung von Sprüchen oder ein Erguß höchster Gedankenlyrik. Der vierte Teil des Zarathustra ist eine Fantasie, in der die Erdenschranken versinken, Mond und Sterne Zarathustra umkreisen und er einen neuen Tag der Menschheit anbrechen fühlt. „Und er verließ seine Höhle, glühend und stark, wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt."

Man darf für Nietzsches Sprache die Worte anwenden, sagt Hans Landsberg, die er einmal auf Richard Wagners Art und Kunst geprägt hat: „Niemand kommt ihm gleich in den Farben des späten Herbstes, dem unbeschreiblich rührenden Glück eines letzten, allerletzten, allerkürzesten Genießens, er kennt einen Klang für jene heimlich-unheimlichen Mitternächte der Seele, wo Ursache und Wirkung aus den Fugen gekommen zu sein scheinen und jeden Augenblick etwas aus dem Nichts entstehen kann." Aber zugleich lebte in ihm, als Gegenbild jener müden Herbststimmung, eine triebhafte Frühlingssehnsucht . . . Er gehörte zu den „an der Überfülle des Lebens Leidenden, die eine dionysische Kunst wollen und ebenso eine tragische Einsicht und Aussicht auf das Leben." Keiner seiner Zeitgenossen übertrifft ihn in der Leuchtkraft des naturphilosophischen Impressionismus, in der Kühnheit der Bilder, der Beweglichkeit und Musik der Sprache, der flimmernden Farbigkeit und Neuheit der Worte. Maler, Musiker, Plastiker war er in seinen Dichtungen. „Alle Zeiten und Völker blicken bunt aus euern Schleiern; alle Sitten und Glauben reden bunt aus euern Geberden." Den feinsten Stimmungsschwebungen folgte sein lyrischer Ausdruck; er hatte den hinreißenden Schwung, das Unreflektierte, die sprachschöpferische Kraft genialer Naturen. Seine größte Meisterschaft entfaltete Nietzsche nicht in Versen, sondern in Prosa. Die Kunstform des Aphorismus, in der vor ihm Friedrich Schlegel und Novalis Bedeutendes geleistet hatten, wurde von ihm auf die Höhe gebracht. Nietzsche wußte das sehr gut. Die Kunst des großen Rhythmus, so sagt er selbst, der große Stil der Periodik zum Ausdruck eines ungesunden Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher Leidenschaft ist erst von mir entdeckt worden. „Der Aphorismus, die Sentenz, in denen ich als der erste unter den Deutschen Meister bin, sind die Formen der Ewigkeit; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder andre in einem Buche sagt — was jeder andre in einem Buche n i c h t sagt." Die gesamte Alfred Kerrsche Kritik, in ihrer Form des Aphorismus, die ruckartige Veränderung, die Zusammendrängung in Schlagwortsätze, in der Vergötterung des Ich geht auf Nietzsches Götterdämmerung und andere Schriften Nietzsches zurück.

Allerdings lassen sich die Mängel der Zarathustradichtung und des Stils von Nietzsche im allgemeinen nicht verkennen. Ein Gestaltenbildner ist Nietzsche nicht. Sein Zarathustra ist dichterisch keine lebendige Menschengestalt, es fließt in ihr kein Blut. Die erzählenden Teile sind oft mühsam zusammengesucht. Einfachheit steht oft neben Deklamation, Stil neben Manier.

Das Entscheidende bei Nietzsche aber ist nicht das Einzelne, sondern die ganze Persönlichkeit. Er ist ohne Frage seit lange wieder der erste Dichter, bei dem das heilige Rauschbedürfnis, die Gabe der **Inspiration** ganz stark hervortritt. Es ist in seiner Sprache wirklich, wie er von Zarathustra sagt, als ob die Dinge selber herankämen und Gleichnis sein möchten. „Alles Sein will hier Wort werden, alles Werden will von Dir reden lernen. Dies ist **meine** Erfahrung von Inspiration; ich zweifle nicht, daß man Jahrtausende zurück gehen muß, um jemanden zu finden, der mir sagen darf: es ist auch die meine!" Mit Nietzsches Büchern über die Geburt der Tragödie und Richard Wagner in Bayreuth begann viel später jene eigentümliche Reihe von modernen visionären Gedankendichtungen, die Poesie in engerem Sinne nicht sind, aber vielfach an Stelle von Dichtungen treten (Schriften von Gundolf, Bertram und Spengler).

Nietzsche war als Künstler in der rauschartigen Steigerung seiner Persönlichkeit gewaltig und so war auch seine Wirkung auf die Zeitgenossen gewaltig. Nietzsche war notwendigerweise ein Gegner des Sozialismus, der Rübenmalerei, der Armeleutpoesie, der Umweltschilderung, der Vererbungslehre, des physischen Naturalismus. Wir werden dem Einfluß seiner Sprache, seiner Denkart, seiner dithyrambischen Entfaltung der Persönlichkeit bei vielen Dichtern und Künstlern begegnen. Dehmel, Richard Strauß, Stefan George, die Neuromantiker, d'Annunzio folgen den leuchtenden Spuren, die Nietzsche zurückgelassen hat.

Richard Dehmel

Schwerblütig, grüblerisch, mit verhaltener Kraft, tritt der Lyriker Richard Dehmel hervor. In ihm vereinen sich in merkwürdigster Weise Sinnenmensch und Geistesmensch. Er ist immerdar beides zugleich und ist beides mit elementarer Kraft. Mit einer Rücksichtslosigkeit, die schon an Selbstvernichtung grenzt, reißt er seiner Seele die letzten Hüllen ab. Sein Mut zur Leidenschaft, sein Mut, er selbst zu sein, scheint grenzenlos; doch in sich selbst findet er das eherne Gesetz der Selbstzucht. Eine eigentümlich malerische und bildnerische Kraft gibt seiner Sprache das Gepräge. Sie reizt unwiderstehlich zum Mitarbeiten an; sie ist dunkelglühend, gefurcht, von Leidenschaft zerrissen, aus vulkanischer Tiefe aufsteigend, und doch fest, wie gehämmertes Erz. Dehmel hält sich nicht in den Niederungen des Naturalismus, bei Beschreibungen von Zuständen und Stimmungen auf. Sein Blick geht seherhaft auf ein Ganzes, von der Ichheit zur Menschheit, von der Menschheit zur Welt:

„Öffne still die Fensterscheibe,
Die der volle Mond erhellt;
Zwischen uns liegt Berg und Feld
Und die Nacht, in der ich schreibe.
Aber öffne nur die Scheibe,
Schau voll über Berg und Feld
Und hell siehst Du, was ich schreibe.
An den Himmel schreibe: **Wir Welt!**"

Dehmel sagt mit Recht von sich: Ich bin mindestens im gleichen Grad Rationalist oder auch Realist wie Idealist, Sensualist wie Spiritualist; er stellt sich in die Mitte

zwischen einen reinen Empiriker wie Liliencron und einen reinen Metaphysiker wie Mombert. „Nietzsche ist ein zweifelnder Zergliederer gewohnter Seelenregungen, ich bin ein gläubiger Zusammengliederer ungewohnter."

Leben

Richard Dehmel wurde 1863 in Wendisch-Hermsdorf beim Spreewald geboren. Er stammte aus einer Familie von slawisch-deutschem Blut. Er war von Geburt Märker, nicht Berliner. „Wir echten Kinder der Mark empfinden Berlin als eine Art fremden Ungetüms inmitten unserer Heimat." Sein Vater war Revierförster; er stammte aus Schlesien und war schon als junger Mann nach der Mark eingewandert; einige Ahnen waren Schmiede. Das Geschlecht der Mutter stammte aus Thüringen und der Mark. „Um sein Elternhaus rauschte der Eichenwald. Da lag der Knabe mit zitternder Seele und horchte in den Sturm und in das Brausen des Frühlings ringsum; dort lag er und horchte in sich hinein, in seine kindischen Ängste, in sein aufwogendes Blut." Er besuchte zunächst die Stadtschule in Kremmen, dann das Sofiengymnasium in Berlin. Er war ein schwer zu bändigender Schüler. Er geriet in Prima mit dem orthodoxen Rektor in Konflikt, ging deshalb von der Schule ab, wandte sich nach Danzig und machte dort 1882 das Abiturientenexamen. Er studierte dann vom 21. bis 24. Jahr in der philosophischen Fakultät, und zwar von der Chemie bis zur Soziologie und redigierte zwischendurch des Brotverdienstes wegen eine Provinzialzeitung im Saargebiet, dann die Sportzeitung St. Hubertus in Berlin. 1887 promovierte er in Leipzig mit einer Schrift über Versicherungswesen. Dehmel war hierauf bis zum Jahr 1895 Sekretär des Verbandes deutscher Feuerversicherungsgesellschaften. In diesem Amt mit dem peinlich strengen Bureaudienst, der ihn manchmal fast der Verzweiflung nahe brachte, lernte er, wie er selbst bekennt, Selbstbeherrschung. Er veröffentlichte während der Tätigkeit als Versicherungsbeamter seine drei ersten Gedichtbücher: Erlösungen, Aber die Liebe, Lebensblätter. „Es ist mir also wie den Singvögeln ergangen, die meist erst im Käfig ihre volle Stimme entwickeln: vor meinem zweiundzwanzigsten Lebensjahr habe ich nichts gedichtet, das der Rede wert wäre, und erst vom vierundzwanzigsten ab lernte ich mich als Künstler züchten. Dann freilich wurde der Freiheitstrieb, der alle Kunst, auch die im Vogelgesang, letztinnerst treibt, allmählich auch nach außen hin wieder stärker; und als ich mir gestehen durfte, daß meine künstlerische Wirkungskraft mich wirklich dazu berechtigte, gab ich mein bürgerliches Amt nach siebeneinhalbjähriger Tätigkeit auf, zweiunddreißig Jahre alt."

Dehmel nahm seinen Wohnsitz in Pankow bei Berlin. 1892 machte er die Bekanntschaft mit Strindberg. Mit ihm, mit dem Polen Przybyszewski u. a. zechte er damals in dem Schwarzen Ferkel in der Wilhelmstraße in Berlin. Den Eindruck, den Dehmel machte, hat Bahr in seinem Tagebuch geschildert:

„In den ersten 90er Jahren begann Dehmel in Berlin umzugehen. Er fiel gleich auf, irgend etwas Düstres lag auf seinem verwühlten, erschütterten, von Qualen oder Ängsten oder Wünschen zerrissenen Gesicht, irgendeine Drohung umgab ihn. Er schien gezeichnet, und wer ihn so, in seinen Radmantel gerollt, vor sich hinschweigen sah, unter den Menschen verirrt, mit Geheimnis behängt und immer, als ob er von einer unsichtbaren Faust niedergedrückt würde, wußte nicht, ob er sich vor ihm fürchten oder seiner erbarmen sollte. Es trat ein Fremdling ein, wohin er kam. Sein Gesicht war hart, die Stirne voller Wolken, die Nase groß und heftig; es war ein trotziges Gesicht, aus einer tiefen Finsternis emporgestiegen, vergrämt und angstvoll, aber auch Ekel war darin, und auch Ungeduld, als ob es eine Verheißung einzufordern hätte ... Er hatte irgendeinen inneren Feind bei sich, der ihn jeden Augenblick anfallen konnte, und er wünschte nur, es wäre schon einmal so weit ... Es war um ihn eine Stimmung, als ob gleich irgendwoher ein Schuß fallen müßte. Wenn er aber seine Gedichte vorlas, dann fiel der Schuß." Dehmel selber sagt über die Zeit mit Strindberg: Wir haben nie erotische Orgien gefeiert, wie manche meinen. Das Geschlechtliche war uns nur die unerschöpfliche Quelle für Reden, Philosophieren und Dichten. Wir

haben Wortorgien gefeiert, das ist alles. Strindberg war als Dichter damals Symbolist und Mystiker; Dehmel hatte wie Holz und Hauptmann den Naturalismus gerade erst hinter sich. Er stand damals im Begriff, sich zu verwandeln. Er liebte damals Schiller, und zwar aus Widerspruch gegen die Protokoll- und Lazarettpoesie: „Der rein geistige, sprachlich schöne Ausdruck bedeutete mir die Fülle der Poesie.“ Es entstanden die ersten Bücher: Weib und Welt, Der Mitmensch, Luzifer und Erlösungen zweite Ausgabe. Mit seiner ersten Frau Paula gab er das entzückende Kinderbuch Fitzebutze heraus. Sie war eine hochgebildete Frau, die Tochter des Rabbiners Oppenheimer, eine echte, rechte Kinder- und Jugenddichterin und die treue Gefährtin seiner ersten stürmischen Zeit. Im Jahr 1899 trennte er sich von ihr. Er fühlte, daß ihn eine stärkere Liebe ergriffen hatte und daß diese Scheidung eine Notwendigkeit sei. Still verließ sie ihn, nahm die Kinder mit sich und sorgte für sie. Sie starb 1918. Mit seiner zweiten Frau Isi Dehmel lebte er zweieinhalb Jahre auf Reisen in Italien, Griechenland, Schweiz, Holland und England und ließ sich 1902 in Blankenese bei Hamburg nieder. Jetzt entstanden oder wurden beendet: Zwei Menschen, eine Anzahl Kinderdichtungen, die Umarbeitung und Gesamtausgabe seiner Werke. Bisweilen unternahm er Vortragsreisen, er war ein Rhapsode seiner eigenen Gedichte von seltener Gewalt.

Dehmel hat merkwürdigerweise zweimal jüdische Frauen geheiratet. Seine zweite Frau Isi hatte auf ihn einen nie versagenden, sein Feuer besänftigenden Einfluß. Werke wie Zwei Menschen mit ihrer strengen, feierlichen Form sind „Zeugnisse der freiwilligen Bindung des wilden Mannestums an die Schönheit einer Frauenseele“. Von den Dichtern seiner Zeit liebte er Liliencron, der auch in seiner Nähe, in Altrahlstedt bei Hamburg lebte, am meisten. „Liebe ist eigentlich nicht das rechte Wort“, sagte Dehmel, ich habe solche Freude an ihm; alles, was er tut, freut mich.“ Er gab Liliencrons Nachlaß und Briefe heraus. Detlev v. Liliencron, allzeit ein Schwärmer für die Dichtung seiner Freunde, urteilte über Dehmel: „Während wir jetzt lebenden Dichter nach vierzig, fünfzig oder meinetwegen sechzig, siebzig Jahren zum alten Eisen geworfen sind, lebt dann noch ein einziger, der Dichter unserer Zeitseele: Richard Dehmel.“

Als der Weltkrieg ausbrach, meldete sich Dehmel, ein Mann schon mit ergrauendem Haar, als Kriegsfreiwilliger. Nicht gleich gelang es ihm, anzukommen. 51jährig unterwarf er sich allen Strapazen. Dehmel war kein bloßer Ästhet; sein Leben stand ihm nicht zu hoch, es für die Heimat zu opfern; er fühlte sich mit seinem Volk in dieser Stunde in heiliger Schicksalsgemeinschaft verbunden. Er kam an die Westfront, brachte es zum Unteroffizier, wurde dann aus der Front herausgezogen, zum Offizier gemacht, erhielt später das Eiserne Kreuz erster Klasse, kam nach Osten in die Etappe, sah dort viel Unerfreuliches und meldete sich zu seinem alten Regiment zurück. Die Begeisterung der ersten Tage und Wochen schwand auch bei ihm allmählich dahin. Das Grauen des endlosen Mordens, die Zustände an der Front und in der Heimat überwältigten auch ihn. Seinem Kriegstagebuch (Zwischen Volk und Menschheit), das er anfänglich nicht veröffentlichen wollte, vertraute er seine Erlebnisse an. Abgesehen von dem Fahnenlied waren Dehmels Kriegsgedichte nicht bedeutend. Sein dichterisches Lebenswerk, das fühlte er vielleicht, war bereits beendet, als der Krieg begann. Den Pazifismus der Geistigen in den letzten Kriegsjahren machte er nicht mit. Halb gebrochen kehrte er heim. Als Deutschlands Schicksal sich vollendete, erließ er noch einmal einen Ruf, die letzte Kraft herzugeben. Nicht lange mehr lebte er. Zu früh hatte sich sein Leib im eigenen Feuer verzehrt. Die Ordnung der Gedichte seiner ersten Frau war seine letzte Arbeit. Er starb 1920. Eine Dehmelgesellschaft bildete sich zur Herausgabe seiner Schriften.

Werke

Jugenddramen: Winfried, Karl der Große, Der Erlöser.

Gedichtbücher: Erlösungen (Gedichte und Sprüche), erste Ausgabe 1891, zweite Ausgabe 1898. Aber die Liebe (Gedichte und Geschichten), darin die Prosanovelle Die drei Schwestern sowie Übersetzungen und Die Verwandlungen der Venus 1893. Lebensblätter 1895. Weib und Welt (Gedichte und Märchen), erste Ausgabe 1896, zweite 1901. Ausgewählte Gedichte 1901. Schöne wilde Welt 1913.

Lyrischer Roman: Zwei Menschen 1903.

Dramen: Der Mitmensch, Tragikomödie 1895. Luzifer, pantomimisches Drama 1899. Michel Michael, fantastische Komödie 1911. Menschenfreunde, Schauspiel 1915. Die Götterfamilie, kosmopolitische Komödie.

Kinderbücher, teilweise im Verein mit Paula Dehmel: Fitzebutze 1900, als Bühnenspiel 1908; Der Kindergarten; Der Buntscheck.

Aus der Zeit des Weltkriegs: Volksstimme Gottesstimme. — Kriegsbrevier. — Zwischen Volk und Menschheit (ein Kriegstagebuch) 1919.

Gesamtausgabe 1906—13. 1. Band Erlösungen, dritte Ausgabe. 2. Aber die Liebe, dritte Ausgabe. 3. Weib und Welt, dritte Ausgabe. 4. Die Verwandlungen der Venus, erotische Rhapsodie mit einer moralischen Ouvertüre. 5. Zwei Menschen, Roman in Romanzen. 6. Der Kindergarten, Gedichte, Spiele und Geschichten für Kinder und Eltern jeder Art. 7. Lebensblätter, Novellen in Prosa. 8. Betrachtungen über Kunst, Gott und die Welt; Essays, Dialoge und Aphorismen. 9. Der Mitmensch, Tragikomödie nebst einer Abhandlung über das Tragische. 10. Luzifer, mit einem Vorwort über Theaterreformen.

Einzelne soziale Gedichte: Erntelied (Es steht ein goldnes Garbenfeld, das geht bis an den Rand der Welt. Mahle, Mühle, mahle), Der Arbeitsmann (Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind), Die Magd (Maiblumen blühen überall), Ein Märtyrer, Vierter Klasse, Zu eng, Tragische Erscheinung, Das Maifeierlied.

Liebesgedichte: Aus banger Zeit (Die Rosen leuchten immer noch), Gottes Wille, Nachtgebet der Braut, Der Brand, Drei Ringe (Ihr Ringe, drei Ringe, um Einen Finger). Wirrsal.

Religiöse Gedichte: Sehet, welch ein Wort (Ich trat in ein Haus, da gingen viel Sünder ein und aus), Jesus der Künstler (Doch ich, so stand ich, dumpf, doch fühlend), Gethsemane (Lautlos steht der starre Hain der Palmen), Auf einem Dorfwege.

Balladenähnliche Gedichte: Der Rächer. Die Buße. Anno Domini 1812. Der befreite Prometheus. Masken. Herr und Herrin.

Naturbilder: Die stille Stadt (Liegt eine Stadt im Tale), Stiller Gang (Der Abend graut; Herbstfeuer brennen), Geheimnis (In die dunkle Bergschlucht kehrt der Mond zurück), Nacht für Nacht (Still, es ist ein Tag verflossen), Leises Lied (In einem stillen Garten, an eines Baumes Schaft), Durch die Nacht (Und immer noch das dunkle Du), Manche Nacht (Wenn die Felder sich verdunkeln). Morgenandacht. Hoher Mittag. Tief von fern. Geheimnis. Am Ufer.

Persönliche Gedichte: Mein Trinklied. Eines Tages. Lied an meinen Sohn.

Kriegslieder: Deutsche Sendung. Das Flammenwunder. Sei gesegnet, ernste Stunde, die uns endlich stählern eint. Deutschlands Fahnenlied (Es zieht eine Fahne vor uns her, herrliche Fahne).

Gesamtbild

Dehmel hat, wie er selbst sagt, vor dem zweiundzwanzigsten Jahr nichts gedichtet; er hat erst nach dem vierundzwanzigsten begonnen, sich als Künstler zu „züchten"; er veröffentlichte mit achtundzwanzig Jahren sein erstes Buch; von dreißig bis vierzig erscheinen die Gedichtbücher: Aber die Liebe und Weib und Welt; mit vierzig schafft er sein Hauptwerk: Zwei Menschen; von vierzig bis fünfzig scheint Dehmel stillzustehen; einige Jahre verwendete er auf die Neuschaffung seiner Gedichtbücher; nach fünfzehn Jahren Schweigen erscheint wieder eine lyrische Sammlung (Schöne wilde Welt); alles ist ruhiger, stiller, leiser geworden, das Barocke ist geschwunden (Hochsommerlied, Gleichnis, Zweier Seelen Lied, Gebet im Flugschiff); er hat sodann mit dem Drama Menschenfreunde 1915 einen großen Theatererfolg; er zieht in den Krieg, veröffentlicht seine Kriegsbücher und stirbt, ein Siebenundfünfziger. Was er in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens geschaffen, ändert seine Grundwertung nicht, sein Werk war mit vierzig getan; er hat später seine Eigenart wohl erhalten, zu ihrer höchsten

intellektuellen Vollendung geformt, aber das vulkanische Feuer glüht nur in seinen Jugendwerken.

Liebe zum Weib, Liebe zur Natur, Liebe zum ethischen Gesetz: das sind die hauptsächlichsten Triebkräfte Dehmels. Das Urerlebnis seiner Seele ist das erotische. Er ist durchdrungen von der Herrlichkeit der Triebe. Es lebt und lebte kein Dichter, in dem das Erotische mehr Mittelpunkt des psychischen Lebens war als Dehmel. Das Tierisch-Trübe, das Göttlich-Klare sind die Pole dieser Dichtung. „Denn nicht über sich — Denn nicht außer sich — Nur noch in sich — Suche die Allmacht der Mensch — Der dem Schicksal gewachsen ist." Von erotischen Wonnen und Qualen stammt das Ekstatische seiner Dichtung. Aber das Rauschbedürfnis dieses Dichters ist mit einem nicht minder starken metaphysischen und ethischen Drang verbunden. Er wird wohl erschüttert von den Ekstasen der Liebe, aber er ist nicht der Sänger taumelnder Sinnlichkeit. Wie er das Rauschbedürfnis der Sinne liebt, so liebt er auch das Rauschbedürfnis des Gedankens. Der Menschengeist, sagt Dehmel in einem Gedicht, ist der Bastard, den einst Apollo mit einem Vampyrweib zeugte; in ihm kämpfen Gott und Luzifer. Dehmel genießt doppelt alle Schauer des Gefühls: als Sinnen- und als Geistesmensch. Er schaut im Weib die Zentralmacht des Lebens, darin Przbyszewski nicht ungleich; er findet in der Liebe das Urgefühl und die Welt scheint ihm oft nur in dem Gegensatz von Mann und Weib aufzugehen; aber indem alle Wogen der Sinnlichkeit über ihm zusammenzurauschen scheinen, richtet er den Blick nach innen, lauscht er auf die Stimmen aus einem Jenseits, „zerdenkt" und „zerfühlt" er seine Ekstasen, wandelt die sinnlichen Elemente in geistige und gestaltet sich so ein neues mächtiges Gedankenerlebnis. Hier ist Dehmel ein Gipfel. Sein Liebeserlebnis glüht noch von dem Feuer des Vulkans, aber die Bilder sind durchgeistigt und tanzen im Äther. Aller Rausch, alle Brunst, alle Ekstase, alle Wollust und alle Zerknirschungen der Liebe werden noch gefühlt; aber sie sind hoch über das Sinnliche in das Gedankenhafte erhoben. Sie sind aus dem Sonderleben des Dichters gelöst und ins allgemein Menschliche, ins Symbolische übertragen. Eine ideelle, man könnte wohl sagen, eine ethische Ekstase beginnt. „Höher empor" ist die Losung dieses Dichters. Wenn die Kunst, sagt er, irgendeinen Lebenswert hat, so ist es doch sicherlich der, das Streben nach Vollkommenheit in der menschlichen Seele aufrechtzuerhalten. Das ist das Charakteristische der Dehmelschen Liebeslyrik: aufbrandende, krampfhaft nach letztem Ausdruck, nach schmerzlicher Beichte ringende Sinnlichkeit, und Läuterung und Dämpfung durch einen sittlichen Willen und eine unendlich hohe Geistigkeit. Servaes, der ihn gut kannte, gebraucht einmal das Bild von ihm: „Er war im Grunde durchaus Ekstatiker, aber er wirkte manchmal wie ein Ekstatiker, der einen Ladestock verschluckt hat." Zwei Kraftwellen wogen in Dehmels Dichtung gegeneinander, brechen einander; ein Kriegsschauplatz der Seele sind Dehmels Gedichte; von revolutionärem Feuer ist dieser Geist erfüllt, aber zugleich unendlich gebändigt, beherrscht, geläutert und geklärt. „Aus Nacht zu lichter Glut." Der Gedanke hemmt das strömende Gefühl; aber aus Urtiefen kommt in diesem Dichter, wenigstens in den Jahren zwischen fünfundzwanzig und vierzig, das Feuerelement des Gefühls. Gemeisterte Ergriffenheit, so bezeichnet Emil Ludwig, sein Biograph, sein poetisches Wesen.

Als **Denker** gerät er zu Nietzsche, dem er vielleicht am meisten verdankte, in einen merkwürdigen Gegensatz. Zwar ist nicht zu bezweifeln, daß Dehmel in gewissem Sinne der Fortsetzer, ja der Vollender Nietzsches ist. In Dehmel gipfelt die ekstatische Dichtung der Zeit. Auch in seiner Weltanschauung steht er vielfach auf Nietzsches Boden. Der Gedanke des Exzelsior, des „Sichhinaufpflanzens" führt auch ihn zu höheren Einheiten. Selbstzucht ist ihm ein unerläßliches, freiwillig übernommenes Gebot. „Durch Schmutz und Qual, durch Leidenschaft und Sehnsuchtswonne führt der Weg zur Klarheit der Höhe." Die Entfaltung der Individualität ist für Nietzsche wie für Dehmel das Höchste. Sei Du, sei Du: das ist der Kernpunkt von Dehmels Ethik. „Unterdrücke nicht Deine Natur, Deine geistige wie Deine sinnliche, lebe sie aus; nur so befreist Du Dich innerlich, nur so erhebst Du Dich über das Tier, das in Dir steckt, zu höherem Menschentum." Der Gedanke des Rausches, an dem sich schon seine Lyrik entzündet, tritt auch in seiner Weltanschauung zutage. Eine Lebensbejahung, wie die Dehmels, hatte die deutsche Dichtung noch nicht erlebt. „Was den Menschen entzückt, entsetzt, empört, das erlöst ihn, weil es ihn außer sich bringt, weil es ihn mit Leben füllt." So ist Dehmel rücksichtsloser, blutvoller als Nietzsche, der ja trotz aller Anstrengungen eigentlich niemals vom christlich asketischen Ideal loskommt; Dehmel ist von aller Askese, von allem Pessimismus befreit, er schleudert den Menschen in den wildesten Strudel des Lebens; er ist der selbstherrlichste, der stärkste Revolutionär: „Mancher hat sich selbst erzogen — Hat er auch ein Selbst gezüchtet? — Noch hat keiner Gott erflogen — Der vor Gottes Teufel flüchtet." Über das Verhältnis zu Nietzsche hat sich Dehmel mit völliger Offenheit ausgesprochen: „Acht Tage lang hat mich Nietzsche einmal völlig berauscht, die Kampflust der Zarathustra-Rhythmen riß mich hin. Dann trat eine ebenso völlige Ernüchterung ein. Vergebens suchte ich nach den neuen Tafeln, ich fand nur alte Gemeinplätze in neuen Übertreibungen, fast unwert eines so heftigen Kampfes." In dieser Ernüchterung, die einer Erschütterung glich, schrieb er das Gedicht: Nachruf für Nietzsche, worin der Jünger die Aufforderung des Meisters, ihm nachzufolgen, tiefsinnig dahin versteht, sich von dem Meister zu trennen. Als Nietzsche, der eben erst erkrankt war, in einer hellen Stunde Dehmels Gedicht vorlesen hörte, gab er der Freude Ausdruck, von diesem Dichter verstanden zu sein. Keinen anderen Denker oder Dichter, erklärte Dehmel, habe ich so für immer verlassen wie Nietzsche. Sowohl den Pessimismus wie den Dekadenzgedanken, die Sklavenmoral wie die Züchtung des Übermenschen verwirft er vom künstlerischen Standpunkt. Dehmel war eben Dichter; Nietzsche war Dichter, aber doch mehr Philosoph. Sich jenseits von Gut und Böse stellen, sagt Dehmel, ist für den umfassenden Künstler ein Unding; er muß in jedem Augenblick genau so weit diesseits wie jenseits stehen; diesseits als rationaler, jenseits als irrationaler Bildschöpfer.

Doch die Liebeslyrik ist nur ein Teil seiner vieltönigen Kunst. Man kann Dehmel wohl zuerst an ihr kennenlernen, aber ausschöpfen kann man Dehmels Dichtung damit nicht. Dehmels **Natur**lieder sind dunkel und schwer, wohllautgesättigt, in der Schilderung der Dämmerung und der Nacht von berückender Schönheit. In diesen Liedern liegt eine pantheistische Süßigkeit, aber das Gedankenhafte streift Dehmel hier mit Entschiedenheit ab; in seinen Liedern findet

er einen neuen Rhythmus, aus ihnen spricht ein neues Weltgefühl; in seiner Natur- und Liebeslyrik wird er der große Befreier der jungen Generation von der Gefühls- und Sprachschablone Heines. Das unvergänglichste Verdienst Dehmels ist vielleicht, daß er, ganz ungewollt, der lyrische Gegenpol Heines, der Anti-Heine am Anfang des neuen Jahrhunderts ist. Abgesungen waren die Traumgesichte, der Mondschein, die Schwermut, die eitle Spiegelung des Ichs in der Natur; abgesungen war der alte strophische Klang. Nun kam Dehmel, stark in der seelischen Spannung, erfüllt von den Bildern des Lebens der Gegenwart, von wilder kühner Fantastik.

Laß die Strahlen nicht verwittern,
Die dem Morgenstern entsplittern.
Heute mittag muß die Erde
Sich entzücken am Geschnauf
Deiner wilden Siegespferde!
Auf, mein schwarzer Zauberer, auf!

Dehmel hat eine eigene Form und eine eigene Sprache geschaffen. Er hat viel gründlicher, nur nicht so absichtsvoll, so abstrakt wie Arno Holz das überlieferte Formbild, das Klangbild der Lyrik zerbrochen. Er fand durch Intuition den „inneren Rhythmus", d. h. das Prinzip einer eigenen lyrischen Form, die jede Uniformierung des Verses und jede Einseitigkeit vermeidet, aber im musikalischen und gedanklichen Rhythmus freischwebend das geheime Gesetz eines Gedichtes erfüllt. Damit hat Dehmel ungeheuer auf die Jugend gewirkt. Dieses ist der Kunst ewige Eigenschaft: die Gewalt des Rhythmus über die Natur, sagt Dehmel selbst. Wie jede echte Lyrik hat auch Dehmels Lyrik in der Musik unserer Tage ihren Ausdruck gefunden. Dehmels Gedichte sind oftmals vertont worden. Über fünfhundert Kompositionen gibt es von seinen Liedern, Balladen, Hymnen und Oratorien. Am häufigsten sind vertont: Helle Nacht, Die stille Stadt, Der Arbeitsmann. Wenn es Heinenachahmer in der Jugend eigentlich nicht mehr gibt, wenn der Mut, sich selber zu singen, heut allgemeinste Kunstübung ist, so hat Dehmels Lyrik daran den größten Anteil.

Die Brücke von der Liebes- und Naturlyrik Dehmels zur sozialen Lyrik schlagen seine religiösen Gedichte. In diesen herrscht, wie wohl nicht anders möglich, eine eigenwillige titanische Stimmung. Auch die Soziallyrik zeigt dies. Dehmel war wohl ein sozialer Dichter, aber er ist absolut kein sozialistischer Dichter. Höchstens das Maifeierlied könnte man hierfür heranziehen. In seinen sozialen Gedichten herrscht kein Wehgefühl, das sich in Worte des Mitleids verströmen möchte. Dehmel ist auch als sozialer Dichter von männlicher Kraft. „Mitleid, glüh ab," ist ein bezeichnendes Wort von ihm. Er dichtete wohl die schönsten sozialen Gedichte, da ihn der Funke des Genius durchglühte, aber er stand immer über der Masse; die Masse dichtete nicht aus ihm. Er war persönlich ein geistiger Aristokrat. Er schüttelte den Kopf, wollte man seine Dichtung zu Parteizwecken ausnützen. Vor seinem Geist stand ein viel größeres Ziel. Er wollte ein weltbeglückendes Menschentum, das wohl eine große, kräftige Gemeinschaft umschloß, aber auch die völlige Unabhängigkeit der Einzelpersönlichkeiten.

So steht Richard Dehmel in der Blüte seines Schaffens zwischen fünfundzwanzig und vierzig vor uns da, eine Einheit aus widersprechenden Gaben und Eigenschaften, aus Kräften, die Gegensätze waren, wie sie stärker kein zweiter Dichter der Zeit besaß, die er aber als Ergänzungen, nicht als Widersprüche seines Wesens empfand. Er sagt von sich selber mit Recht: „Ich bin ein Dichter, der sich meistens von komplizierten Impulsen anregen läßt, die er bei rhythmisch-lebhaftestem Tempo in unvermutet einfachen Zusammenklang zu setzen weiß."

Einzelwerke

In den Erlösungen 1891 ist Dehmel noch von Vorbildern abhängig, namentlich von Schiller und Heine. In beider Formen dichtet er verhältnismäßig glatt. Von Neueren kommen Lenau, Hebbel, Conradi in Betracht. Dehmel ist in diesem Buch noch Reflexionspoet, der in rednerischen Mitteln schwelgt, in der Art der Schillerschen Gedankenlyrik Allegorien schafft und an sie die volle Kraft einer frühreifen Geistigkeit wendet. Nur in einzelnen Gedichten wie Zu eng, Vierter Klasse, bricht Liliencronscher Einfluß durch, der dann von entscheidender Bedeutung wird. Im Ganzen hat das erste Gedichtbuch noch eine gewisse Geschraubtheit, einen Conradischen Zug. Es leidet einerseits unter einem altklugen Sentenzenton, andrerseits unter heftigen und doch noch scheu verhohlenen individuellen Kämpfen.

Das eigentliche Sturm- und Drangwerk Dehmels, wo er zuerst wagt, er selbst zu sein, ist das Ehemanns- und Menschenbuch: Aber die Liebe 1893. Es ist ein Ausbruch lodernder Sinnlichkeit. „Wie eine Insel hob sie sich, die lange unter dem glatten Meere geruht, hob sich und wuchs auf mit einer wilden, üppigen Vegetation. Kräfte, die bis dahin im Halbschlummer gelegen und sich mit gedanklicher Nahrung zufrieden gegeben hatten, schossen hoch, rangen miteinander und verschlangen sich zu wüstem Geflecht. Hitze trieb von unten und füllte die Stimmung mit schwerer Schwüle." Es liegt etwas Krampfartiges in dem Buch.

„Dehmel", sagt Servaes, „konnte in seiner Jugend in ein langes tiefes Brüten und Dämmern versinken. Wie im Dunkel saß er, in Angst und Erwartung. Und plötzlich zuckte das Licht auf. Gleich einer feurigen Kugel begann es ihn rasch zu umkreisen. Und er selbst mußte danach haschen und drehte sich um sich selbst. Es war ein unnennbares Glück, eine Erlösung in Tränen und Wonnen. Es warf ihn um. Diese Zufälle waren Pubertätserscheinungen, die sich über Jahre hin erstreckten, dann später verschwanden. Doch hat bewußte Willenstätigkeit an der Beseitigung der Erscheinungen entscheidend mitgearbeitet. Faule Nachgiebigkeit hätte hier leicht verhängnisvoll werden können. Dehmel wußte, daß er Herr bleiben mußte, und er wurde Herr . . . Denn was Krankheit war, wenn es überschwoll, das wurde Kraft des Geistes, wenn es sich bändigen ließ. Die höchste Gefahr war hier auch die höchste Verheißung. Auf solch dunklem Naturuntergrund baut sich die Persönlichkeit dieses Dichters auf. Unter solchen Gefahren hat er ein Künstler werden müssen. Rätselvolle Mächte in seinem Blut galt es zu besiegen, vulkanisch brodelnde Massen zu beschwichtigen. Aber doch auch: die geheimnisvolle Erleuchtung, die in ihm lag, die seltsamen Beziehungen zu Nacht und Licht nicht zu zerstören."

Vor das Buch: Aber die Liebe setzte er, um den Namen zu erklären, die Hieroglyphe: „In allen Tiefen — Mußt du dich prüfen — Zu deinen Zielen — Dich klar zu fühlen — Aber die Liebe — Ist das Trübe." Um diesen Gedanken

dreht sich die Dichtung. Es zeigt sich der Einfluß von Strindberg und Przybyszewski. Mit einer Wucht, die etwas Raubtierartiges hat, stürzt sich der Dichter auf das geschlechtliche Problem. Die Liebe ist ihm zunächst das Trübe. In dem Werk erkennen wir, wie sie ihm das Klare wird. Es ist natürlich, daß dieses Buch, das in so hohem Grad den Charakter eines Krisenwerkes zeigt, die glatte Form der Überlieferung nicht haben kann. „Wie am Fuß eines Vulkans eine Schutt- und Steinhalde liegt und zerborstene Lavamassen die Oliven- und Rebengärten verschütten, so liegt auch in diesem Werk Wortgeröll, mit matten Bruchflächen fahl schimmernd und versperrt den Pfad zu Dehmels Schöpferseele." Dennoch erkennt man ein leidenschaftliches Aufstreben vom niedern Tiermenschlichen zum hohen Menschgöttlichen.

In dem nächsten Werk, den Lebensblättern 1895, vollzieht sich eine Wendung zur Einfachheit. Das Drama Der Mitmensch beschäftigt sich mit der Frage nach der Freiheit, die der künstlerisch schaffende Mensch haben muß. Aber erst die Sammlung Weib und Welt ist das charakteristische Werk der reiferen Zeit.

Von der geklärten lyrischen Form dringt Dehmel zu episch-lyrischen Werken vor. Der Roman in Romanzen Zwei Menschen, an den Dehmel sechs Jahre höchster Kunstarbeit gewendet, ist Dehmels Zentral- und Hauptwerk. Es zeigt wie kein zweites Werk von Dehmel die Bändigung des ursprünglich alle Form zersprengenden Triebes; es zeigt diese Bändigung sowohl in seinem Ideengehalt wie in seiner Form, die von nahezu klammernder Gewalt ist.

Das Werk besteht aus drei Teilen und zwar sind es dreimal sechsunddreißig romanzenartige Gedichte, alle genau gleich lang, je sechsunddreißig Zeilen, alle mit einer knappen landschaftlichen Schilderung beginnend und aus einem Zwiegespräch zwischen Mann und Weib bestehend, jedes den gleichen Schluß aufweisend (Zwei Menschen blicken einsam in den Mond, Zwei Menschen lächeln über Zeit und Raum usw.). Jedes Gedicht bietet, ohne einmal zu ermüden oder sich zu wiederholen, ein packendes Bild oder einen philosophischen Gedanken oder beides. Es beginnt eine Stimme zu sprechen, Mann oder Frau; in charakteristischer Weise kehrt die Landschaft oder Szenerie wieder; dann folgt die Antwort und Landschaft und Gespräch schmelzen zusammen; zuletzt kehren die Worte wieder: Zwei Menschen. All dies ist ein Werk der gebändigten Kraft. Die äußere, nicht sehr wahrscheinliche Handlung tritt der inneren Handlung gegenüber stark zurück.

Zwischen einer Fürstin und Lukas, dem Archivar ihres Gatten, entspinnen sich Beziehungen. Die Fürstin ermordet das blindgeborene Kind des Fürsten, damit nichts zwischen ihr und dem Geliebten stehe. Lukas, der russischer Anarchist und Mitglied eines Geheimbundes ist, entwendet dem Fürsten wichtige politische Papiere. Dann begeben sich Lea und Lukas auf die Flucht; sie durchziehen des Dichters märkische Heimat, wandern an das Meer und in die Alpen. Lukas' Gattin bringt sich aus Schmerz um den Ungetreuen um. Nun haben Lukas und Lea einander das gleiche schmerzliche Opfer gebracht. Lukas gibt dem Fürsten die geraubten Papiere zurück. Nach vollzogener Scheidung holt sich Lea beim Fürsten die Hälfte der Mitgift, sie kauft für sich und Lukas ein Schloßgut und gründet ein Bergwerk am Rhein. Lukas will von ihr fort, ist ihr aber tiefinnerlich verbunden. Von den Anarchisten sagt er sich los; aber wegen früherer Umtriebe wird er landesverwiesen, gerade als Lea sein Kind zur Welt bringen will. Sie scheiden, ob für immer, ob nur für kurze Zeit, bleibt ungewiß.

Und endlich die große Umarbeitung, die Vollendung einer leidenschaftlich betriebenen künstlerischen Läuterung: Dehmel geht 1903, in seinem vierzigsten Lebensjahr daran, alles, was er bisher geschaffen hat — Lyrisches, Dramatisches, Episches — noch einmal in den Schmelztiegel zu werfen und umzuschaffen. Er tat dies nicht das erste Mal. Schon früher hatte er die Erlösungen, Aber die Liebe, Weib und Welt in neuen Bearbeitungen erscheinen lassen. Nun gestaltete er die dichterische Arbeit von anderthalb Jahrzehnten um. Die Gedichtsammlung Aber die Liebe schlug dadurch fast in das Gegenteil ihrer ersten Anlage um; Erlösungen und Welt und Weib gediehen nach des Dichters Worten nun erst zu dem Inhalt hin, der durch den Titel verheißen war. Die Verwandlungen der Venus, die den Schluß des Buches Aber die Liebe gebildet hatten, wurden aus dem alten Zusammenhang gelöst, von zwanzig auf einunddreißig Verwandlungen gebracht, durch Gedichte, die aus anderen Büchern herübergenommen wurden, vermehrt und zu einem besonderen Buch gestaltet.

Man kann nicht sagen, daß diese Umarbeitung der Verwandlungen gelungen sei. Der Ordnung ward allzuviel; die poetische Architektur, die Dehmel so liebte, führte zu einer gedanklichen Künstelei. Venus Primitiva, Venus Mater, Venus Adultera, Venus Maculata mögen die Hamlete von der Mittelsorte befriedigen. Zu höheren Sphären hebt sich der Dichter: zu Venus Socia, Venus Religio, Venus Urania, Venus Madonna, Venus Sapiens, Venus Universa. So wandelt sich Venus in ermüdenden intellektuellen Geziertheiten. Herrliche Gedichte stehen darunter, aber im Ganzen hat man doch mehr den Eindruck von Liedern mit verbindendem Text. Dehmels Absicht ging auf zweierlei: auf die Entwirrung des erotischen Problems und auf eine gewisse trotzige Eigenwilligkeit, denn fraglos bedeuteten die Verwandlungen der Venus das Kühnste, das zu ihrer Zeit von einem Lyriker gewagt worden ist:

„Unter meinen mindestens 500 Gedichten befinden sich einige, die sich in unerheuchelter Art mit den brutalen Instinkten des menschlichen Geschlechtslebens befassen; es sind im ganzen höchstens zehn, aber gewisse Leute scheinen nur immer gerade diese bei mir zu lesen. Um derlei Leuten das Suchen zu erleichtern, und damit sie ihre sittlichen Nasen nicht in meine übrigen Bücher stecken, habe ich alle diese Gedichte in die Verwandlungen der Venus mit eingeflochten. Vielleicht wird den Herrschaften da begreiflich, daß selbst den unheiligsten Sinnlichkeiten der künstlerisch betrachteten Menschheit ein heiliger Schöpfergeist innewohnt, der sich um jeden Preis, sogar um den der Verirrung, über die Tierheit hinausringen will."

Die fast beispiellos dastehende Umarbeitung der Lyrik von 1906 bis 1909 sollte nach Dehmels Ansicht eine geschlossen aufsteigende Ordnung seiner Dichtungen schaffen und alles, was instinktiv geahnt, dunkel und gesucht war, zum Klaren, Künstlerischen und Formvollendeten erheben. Dehmel sagt davon selbst: „Die Arbeit (der Feilung, Umstellung, Auffüllung) war eine solche Sturzackerei, daß ich meinen entrüsteten Freunden . . . mit allen Eiden schwöre: nie wieder."

Die Novellen, Dramen und Essays Dehmels sind minder wichtig. Die vier Dramen: Der Mitmensch, Luzifer, Michel Michael, Die Götterfamilie zeigen die allegorische Zwitterform, wie sie in Faust II von Goethe geschaffen worden ist. Der Mitmensch, eine Tragikomödie, die Dehmel mit 22 Jahren schrieb (später ebenfalls umgearbeitet), ist eine undramatische Parodie des Übermenschentums. Luzifer, ein pantomimisches Tanzspiel, im Alter von 26 Jahren geschrieben, zeigt Luzifer, den Lichtbringer, und Venus, die Liebe, im Kampf um die Welt. Michel Michael, das bedeutendste dieser Stücke, ist ein nationales allegorisches

Spiel: Michel, ein Bergmann, der sein Häuschen verkauft, in die Stadt wandert, im Traum ein wildes Johannisfest erlebt, von allegorischen Gestalten (Till Eulenspiegel, getreuer Eckart, Barbarossa) umgeben, wandert schließlich mit seinem Mündel Liese Lied, der Verkörperung der Liebe und der deutschen Gemütskraft, aus. Das einzige wirkliche Drama Dehmels ist das spannende Schauspiel Menschenfreunde, das stark monologische Form besitzt und einen schon bei Schlaf (Meister Ölze) behandelten kriminalpsychologischen Fall mit viel architektonischer Kunst verwertet. Möglicherweise hätte mit Menschenfreunden eine neue dramatische Schaffensperiode Dehmels begonnen.

Dichtung und Charakter

Dehmel ist, soweit seine Entwicklung in Frage kommt, ein „Krampfmensch." Seine Dichtung erklärt sich zuinnerst aus seinem Geschlechtsbewußtsein: „sie wird vom Feuer dieses Bewußtseins gewärmt oder durchglüht und nicht ganz selten umraucht, auch wohl verräuchert, also daß sie bald sehr prachtvoll leuchtet, bald nur dunkel und nur unter Verdruß wahrzunehmen ist." In Dehmel glüht eine Sinnlichkeit, die zerstörend wirken müßte, hielte ihr nicht eine Geistigkeit von gleicher Stärke das Gegengewicht. Sie ringt sich mit Verzückung aus den Tiefen des Trieblebens zu den Höhen der Erkenntnis und der Sittlichkeit. Mit völligem Recht darf Dehmel von sich sagen: Ich ging auf Liebe aus auf allen Wegen, aber der Weg durch das Triebleben dient ihm nur dazu, sich zu läutern. Seine Dichtung, so läßt sich ihr Wesen formelhaft ausdrücken, „hat den Trieb, Geist zu werden." Dehmel ist eine Don Juan- und Faustnatur; er leidet unter der Unersättlichkeit zweier Triebe, von denen schon einer für das Verhängnis des Menschen ausreichend ist. Dabei ist überall das Streben nach Ausdruck der Persönlichkeit zu bemerken; alles Menschliche rafft der Dichter in sich ein; er ist ein rastloser Behorcher seiner selbst und ein scharfäugiger Beobachter der Welt; er ist auch ein sozialdenkender Mensch, wenngleich keineswegs, wie schon gesagt, ein sozialistischer Dichter. Die Leidenschaft, das Leben zu beobachten, vereint sich bei ihm mit der Leidenschaft, es zu offenbaren: Dehmel kennt in seinen Dichtungen keine Rücksicht, kein Verhüllen; ihn treibt nur das leidenschaftliche Begehren nach Wahrheit und Schönheit; ihn lockt nicht der Eigenruhm, sondern die Sehnsucht, in seinem Werk geliebt zu werden und durch seine Kraft auf tausende veredelnd wirken zu können.

In jeder Faser seines dichterischen Wesens ist Dehmel wahr, doch nicht in jeder Hinsicht weiß er Künstler zu sein. Auch hier schwebt ihm ein hohes Ziel vor Augen; aber oft geschieht es, daß die Reflexion in ihm übermächtig wird: „Müßt euch versenken — Tief in den innern Streit — Fühlend zerdenken — Was in euch schreit — Wie's immer wühlt — Wenn ihr's zerfühlt — Seid ihr befreit." Doch nicht immer glückt dies. Das Wilde, Grelle, Hin- und Herzuckende, das Krampfartige des Wesens ist nicht immer in Schönheit und Klarheit aufgelöst; wie bei Hebbel bleibt oft auch bei Dehmel der Gedanke vorherrschend, der Inhalt ist wohl, wie er sagt, „zerfühlt", „zerdacht", aber er ist nicht „erfühlt", und geschraubte Worte, harte Prosa, dunkle Bilder stellen sich ein, oder wie Schaukal sagt: „Allerlei Schemen nehmen die sehr blassen Worte (nichts matter, als wenn Sinne auf Worten wachsen, sagt der unerschöpfliche Jean Paul) in den orakelnden Mund, sie rinnen durch diese Allegorien wie durch Luft und hinterlassen wie die

neuere literarische Malerei von Klimt keinen anderen als einen traumlos vagen Eindruck des Philosophierens."

Es sind dies Fehler, die Dehmel nicht bloß mit Klimt, sondern mehr noch mit dem Maler und Radierer Klinger teilt, an den er in mehr als einer Hinsicht erinnert. Von Dichtern haben Annette von Droste, Lenau und Hebbel Verwandtschaft mit ihm. Liliencron, der Lebensfreudige, Sinnliche, Bewegliche, bildet von den Dichtern der Generation das volle Gegenstück zu ihm, dem geistig unendlich Bedeutenderen, Schwerfälligen, langsam und oft qualvoll Arbeitenden:

„Ich bin wie jene großen
Caaranbvögel, die zum Fliegen
Sich nur schwer vom Boden heben.
Aber wenn sie aufgestiegen
Frei und leicht und sicher schweben."

Bodenständige naturalistische Dichter

Halbe

Halbe, Ruederer, Thoma, Stavenhagen, Rosenow: das sind naturalistische, mehr oder weniger in ihrer Heimat bodenständige Talente. Sie alle kamen aus jenem großen Sammelbecken unverbrauchter geistiger und körperlicher Kräfte, die ein großes Volk in seinem Schoße birgt. Instinktmäßig am schwächsten ist **Halbe**. Nur da, wo er mit dem Heimatboden (Westpreußen) verwurzelt ist, hat er sich dichterisch behauptet. Er war im Grunde eine lyrische, nervöse Natur; in seiner Grundrichtung leicht bestimmbar, zu sehr Kulturmensch, um immer der ungebrochenen Naturkraft der Heimat treu zu bleiben. Er ging vom naturalistischen Drama aus, mit der geringfügigen Handlung und dem stotternden Dialog; aber allzubald trat an dessen Stelle der dialogisierte Theaterroman und die dialogisierte Theaternovelle.

Max Halbe wurde 1865 als Sproß einer Bauernfamilie auf dem Dorfe Güttland bei Danzig geboren. Seit Generationen waren seine Vorfahren Bauern. Vor 200 Jahren waren sie aus Westfalen eingewandert. Max Halbe war der erste, der sich von der Scholle und von dem Beruf der Vorfahren losriß. Er besuchte das Gymnasium in Marienburg, studierte 1883 in Heidelberg die Rechte, 1884 in München, von 1885 bis 1887 in Berlin Geschichte und Germanistik, machte die Freie-Bühnenbewegung des Winters 1889/90 mit, kam mit Holz und Schlaf in Verbindung, später auch mit dem Friedrichshagener Kreise (Bölsche, Wille, H. und J. Hart), fand aber von den führenden Männern der Freien Bühne keine Förderung, da die Endziele des konsequenten Naturalismus schon damals zu weit von den seinigen abwichen. Die Jahre 1890 bis 1892 waren Jahre des Kampfes um eine literarische Stellung. 1892 arbeitete er an seinem Drama: Jugend. Das Stück, das ursprünglich Im Pfarrhof heißen sollte, wurde teils in der Großstadt, teils auf dem Lande niedergeschrieben. Der Kampf um die Annahme des Stückes dauerte ein volles Jahr. Emanuel Reicher lehnte ab; die Freie Bühne lehnte ab; die Direktoren der großen Berliner Bühnen (l'Arronge, Barnay, Blumenthal: „Ein Bühnenerfolg ist nahezu ausgeschlossen!") lehnten ebenfalls ab. Erst Lautenburg nahm das Stück an und führte es 1893 mit großem Erfolg auf. Halbe schien an die Seite Gerhart Hauptmanns treten zu sollen. Sudermanns Ehre, Hauptmanns Weber und Halbes Jugend sind die drei größten Theatererfolge jener Jahre. Als aber Halbes nächstes Drama, Der Amerikafahrer, ein sorglos übermütiges, nur zu ausgedehntes Scherzspiel, den Erwartungen nicht entsprach, nahm das Berliner Premierenpublikum an dem Stück grausame Rache für die

Überschätzung des Dichters. Halbe, eine zarte, nervöse Natur von ehrlichstem künstlerischen Streben — eine dramatisch überheizte Idylle nannte ihn Peter Hille — erlebte in jenen Tagen, als ihn Hohn und Schadenfreude umheulten, eine schwere innere Krise. Halbe hatte schon vor der Ablehnung des Amerikafahrers die Absicht, sich dem Berliner Literaturtreiben zu entziehen; die besten, stärksten, eigenartigsten Triebe seines Wesens lagen ohnedies nicht im Großstädtischen. So übersiedelte er 1894 nach Kreuzlingen am Bodensee, im folgenden Jahr nach München. Hier beginnt seine neue Schaffenszeit. Lebenswende, Mutter Erde und die Novelle Frau Mesek waren die Früchte der ersten Münchner Jahre. 1895 schuf Halbe mit Ruederer das Intime Theater, auf dem Münchener Schriftsteller und Dichter als Darsteller auftraten. Zu diesem Kreis gehörten u. a. auch Hartleben, Hirschfeld, Wedekind, Karl Hauptmann, Thoma und Graf Keyserling. In den späteren Münchener Jahren entstanden eine Reihe moderner Theaterstücke (Haus Rosenhagen und Strom), historische Dramen (Der Eroberer, Das wahre Gesicht) und erzählende Werke, doch hatte keins mehr den Erfolg von Jugend.

Dramen: Ein Emporkömmling 1889. Freie Liebe 1890 (später Ein Verhältnis genannt 1895). Eisgang 1892. Jugend 1893. Der Amerikafahrer 1894. Lebenswende 1896. Mutter Erde 1897. Der Eroberer 1898. Die Heimatlosen 1899. Das tausendjährige Reich 1899. Haus Rosenhagen 1901. Walpurgistag 1902. Der Strom 1903. Die Insel der Seligen 1905. Das wahre Gesicht 1907. Blaue Berge 1909. Der Ring des Gauklers 1912. Freiheit (Jahrhundertfestspiel) 1913.

Erzählendes: Frau Mesek 1897. Der Ring des Lebens 1910. Die Tat des Dietrich Stobäus 1911.

Halbes Anfänge haben nichts von stürmender Kraft. Sie waren eher von nüchterner Beschaulichkeit, doch wiesen sie bereits auf die Darstellung des Selbsterlebten und Heimatlichen hin. Mit harten, ungefügen, absichtsvollen Strichen arbeitet der Dichter in seinem ersten Werk (Emporkömmling), einer westpreußischen Bauerntragödie, die von alten Erinnerungen ihrer Gattung zehrt und dumpfe Theatralik in stammelnde Dialoge bringt. Zwischen diesem Drama Halbes und dem folgenden (Freie Liebe) liegt nur ein kurzer Zeitraum, und doch ist kaum ein größerer Gegensatz denkbar. Auf Halbe hat hier der Naturalismus der Familie Selicke gewirkt, und es ist, als sei ihm das Auge geöffnet, als sei ihm die Zunge gelöst. Halbe ist wärmer an Gefühl als die meisten mit ihm strebenden Naturalisten; die Organe, mit denen er sich der sichtbaren Welt zu bemächtigen sucht, sind feiner und nervöser, allerdings auch enger begrenzt als die von Gerhart Hauptmann. Es liegt eine geheime Lyrik in Halbes Wesen; er birgt in seiner Seele etwas von echt germanischer Keuschheit, und bei aller Weichheit und Schwermut ist doch zugleich von der Heimat her ein fester, dauerhafter Halt in ihm vorhanden. Es erwies sich in der Folgezeit, daß er da, wo er auf dem Heimatboden stand und innerhalb des Stimmungshaften blieb, seine Werke mit wirklichem Leben zu erfüllen wußte, daß er jedoch dort versagte, wo er Probleme behandeln, soziale Ideen darstellen oder Einzelvorgänge zu Symbolen erheben wollte.

In all seiner Schönheit und Anschaulichkeit, in seiner Liebenswürdigkeit und Intimität, seiner Schlichtheit und Wärme trat Halbes Talent in dem Drama Jugend hervor. Gewiß ist auch hier keine große Weltauffassung, keine tiefe Weisheit vorhanden; der Reiz liegt mehr im Sinnlichen als im Geistigen; aber so stark und zwingend wird das Thema vom Frühling angeschlagen, so überwältigend wird die Frühlingswelt, das heimliche Sehnen der Jugend, das Unberechenbare

der Stimmung, das jähe Aufflammen wie das jähe Verlöschen der Liebe inmitten der religiösen und nationalen Spannung des deutsch-polnischen Grenzlandes geschildert, daß die innere Wärme das Sinnliche des Stoffes hinwegzehrt und nur das rührend Menschliche hervortritt. Auch heut hat sich das Werk noch gehalten; an ihm erkennen wir wie in keinem andern das Wesen der Jugend ums Jahr 1893; die Stimmung dieser Zeit hat der Dichter mit den künstlerischen Mitteln seiner Zeit festgehalten, und deshalb wird sein Werk vielleicht auch den Wandel der nächsten Zeit überdauern.

Jugend. In dem katholischen Pfarrhof zu Rosenau in Westpreußen, wo der weltfrohe, milde, behagliche Pfarrer Hoppe und sein Kaplan, der religiöse Fanatiker Gregor von Schigorski leben, kommt zur Frühlingszeit, in seligem Jugendübermut, der junge achtzehnjährige Student Hans Hartwig zu Besuch. Bei dem alten Pfarrer Hoppe lebt auch dessen Nichte, die jugendliche, der Liebe und dem Leben frisch entgegenblühende Anna, ein Kind aus einer unrechtmäßigen Ehe; außerdem lebt auf dem Pfarrhof noch ihr Halbbruder, der tückische, idiotische Amandus. In Anna keimt in den wenigen Stunden, die Hans im Pfarrhof ist, lang verhaltene, heiße Sinnlichkeit auf: Sehnsucht nach Leben und Liebe, nach unnennbarem Glück; berauschende Frühlingsstimmung; dazu Furcht vor dem Kloster, in das sie der Kaplan treiben möchte. Eine gewaltige, ihnen bisher unbekannte Empfindung erwacht in den beiden, ihrer Triebe noch nicht klar bewußten jungen Leuten. Die Warnungsrufe des Kaplans schüren die Glut. Die Leidenschaft schlägt über den Liebenden zusammen. Im Bann des Schuldbewußtseins wandelt sich das liebliche Bild. Der erst so sieghafte Hans erscheint in seiner Haltlosigkeit und Unreife; Anna ist kleinmütig; auf Jahre der Verkümmerung läßt der Pflichtweg schließen, den der Pfarrer den Liebenden weist. Da ist es ein brutaler und doch erlösender Zufall, daß der blöde Amandus statt des gehaßten Studenten die eigene Schwester mit dem Teschin erschießt. Krampfhaft schluchzend wirft sich Hans über die Leiche der Geliebten.

Fest und sicher steht Halbe auch in der Folge auf dem Boden der Heimat, „dem Flachland zu beiden Seiten der Weichsel, wo sich seit undenklichen Zeiten der deutsche Kolonist als Bauer und Bürger festgesetzt, dem rauhen Klima und älteren Grundherren zum Trotz behauptet hat, dem Land mit endlos wogenden Kornfeldern, schwermütigen Heiden, zauberhaft romantischen Städten und dem Ausblick auf das völkerverbindende Meer." Da schöpft Halbe aus Eigenem, wo er das westpreußische Leben schildert: die Gebundenheit des Menschen an die Scholle, den Kampf um Grund und Boden, den Zwiespalt zwischen alter und junger Generation, den Gegensatz zwischen Gutsherrschaft und Landproletariat, und darüber hinaus den allgemein menschlichen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, die Wehrlosigkeit des Menschen gegenüber der Macht des Schicksals. Zarte, beinahe weiblich anmutende Schönheiten gesellen sich hinzu: eine wehmütige Stimmung, lyrische Untertöne, eine stille Klage um die Vergänglichkeit der Jugend. Nur verbinden sich mit diesen Vorzügen auch Schwächen. Halbe fühlt ganz richtig, daß das Stimmungsdrama sein eigentliches Gebiet ist. Da seine Kunstmittel im Handlungsdrama bisweilen nicht genügen, die Stimmung auf rein poetische Art zu erzeugen, so greift er zu äußerlichen Mitteln, und dies drängt oft unmittelbar neben die echteste Welt- und Menschendarstellung ein unangenehmes theatralisches Element. Fast in allen Werken Halbes kann man beobachten, daß neben vollendeten, aus dem Leben selbst entsprossenen Worten und Bildern reine Theaterworte und Theaterhandlungen stehen. Zumal im Haus Rosenhagen und im Strom, doch auch in

Mutter Erde, kommt eine novellistische Romantik in das Drama, die lediglich dazu dient, das Interesse auf dem Theater zu wecken. Störend ist auch eine regelmäßige Wiederkehr von Motiven, eine Neigung zu gewaltsamen Schlüssen.

Wo Halbe über die Gegenwart und über den Stoffkreis der Heimat in das Gebiet des historischen und des sinnbildlichen Dramas hinausstrebte, ist er bisher gescheitert. Mutter Erde sollte einen gedanklichen Kern haben (Tragik eines Entgleisten der modernen Zeit); das Renaissancedrama: Der Eroberer sollte ein Persönlichkeitsdrama im Stil des Wallenstein oder Coriolan werden, aber es erinnert nur an Ludwig Fuldas Dramen; das Tausendjährige Reich war ein kühner Anlauf, aber auch dieser Versuch mißlang. Ebenso ging es mit den Dramen Lebenswende und Walpurgistag. Hier wollte er, losgelöst von Heimateindrücken und Jugendeinflüssen, persönliche Erlebnisse tief schmerzlicher, rührend ergreifender Art in Form von symbolischen Dramen gestalten. In beiden Dramen klingt Halbes Seelenstimmung nach der Niederlage mit dem Amerikafahrer an, zumal in der Dichterkomödie Walpurgistag. Und doch, obschon das innere Erlebnis des Dichters vorhanden war und obschon er sich seitdem längst über den damaligen Fehlschlag erhoben hatte, war die Lustigkeit sentimental, die Handlung gezwungen und die Menschen waren konstruiert, kurz, der letzte Aufschwung fehlte, wo das persönliche Erlebnis in die künstlerische Wirklichkeit versetzt werden sollte. Der Fehler des Konstruierten haftet auch Halbes späteren Dramen an (Insel der Seligen, Blaue Berge, Freiheit). Sie gehören bei aller Feinsinnigkeit zur papierenen Literatur. In der erzählenden Kunst gelang ihm Besseres. Die Dorfgeschichte: Frau Mesek war hier ein verheißungsvoller Anfang; die Liebesnovelle in Form einer Icherzählung: Die Tat des Dietrich Stobäus wird vielleicht das einzige Buch bleiben, das neben der Jugend von Halbe später genannt werden wird. Auch in der Erzählung ist Halbe am stärksten, wo er bodenständig ist und wo man persönliches Erleben und Fühlen unmittelbar durchschimmern sieht.

Ruederer und Thoma

Der Naturalismus, der in Berlin, in Erkner, in Pankow, in Friedrichshagen in abstrakter Reinkultur gezogen worden war, ward ein ganz anderer, sobald er sich mit dem Geist der deutschen Landschaften berührte. Schon Halbe war durch Einflüsse der Heimat bestimmt; in noch höherem Grade sind es Ruederer und Thoma, die beiden kernhaften Vertreter des Oberbayertums. Ruederer ist das kräftigere, das naivere und das ursprünglichere von beiden. Er war 1861 in München geboren, stammte von reichgewordenen Bauern und Gutsverwaltern ab, die einst draußen im Dachauer Moos gehaust und dann auf dem Boden des späteren Münchner Hauptbahnhofs große Gewinne gemacht hatten. Er sollte auf des Vaters Wunsch anfangs Geschäftsmann werden, ging aber als Dreißiger zur Literatur über. 1894 begann er fast gleichzeitig mit Romanen, Dramen und Novellen hervorzutreten. Nach seines Vaters Tode wollte er direkten Einfluß auf die Presse gewinnen und das Münchner Zeitungswesen umgestalten. Die großen Erwartungen, die er mit dem Roman: Ein Verrückter und der Komödie: Die Fahnenweihe geweckt hatte, erfüllte er nicht ganz. Wäre er auf diesem Wege

weitergeschritten, er hätte der große Dichter des oberbayrischen Stammes werden können. Eine allgemeine Unrast ergriff ihn; seine Nervosität steigerte sich von Jahr zu Jahr; er arbeitete lange, vielleicht zu lange an seinen Werken; oft blieb von den ersten Entwürfen nicht viel übrig und damit schwand oft gerade das Beste dahin. Er starb 1915 in München.

Ruederer war unsentimental, ohne Phrasen, durch und durch unlyrisch, ein streitbarer Mann, eigenbrötlerisch, sprunghaft, ein echter Bajuvare, der seine Heimat liebt, sie gelegentlich verspottet, aber aufspringt, sobald sie ein anderer angreift, ein bodenständiger Satiriker und Lebensdarsteller, der menschliche Schwächen und Bosheiten scharf beobachtete, aber niemals Spaß um des Spaßes willen machte. In seinen Münchner Satiren, die ihm reichlich viel Feinde schufen, hat Ruederer sich selbst beurteilt: „Poesie hatte der Mann ja nicht im großen Sinne. Die Damen der ersten Kreise wußten mit ihm auch nie was Rechtes anzufangen, wenigstens nicht mit seinen Werken. Trotzdem, was man ihm nachsagen mag, er hatte Talent. Das haben ihm angesehene Dichter freundlich bestätigt, haben sich in ihrem Urteil auch nicht irre machen lassen, wenn er sie hinterher zum Danke respektwidrig auslachte."

Ruederer hat nicht allzuviel geschaffen. Seinen Erstling, die Novelle Geopfert, veröffentlichte er 1892. Seine Hauptwerke sind der Roman: Ein Verrückter 1894, die Komödie: Die Fahnenweihe 1894 und zwei Novellen-Bände: Tragikomödien 1896, Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten 1899, dazu die Münchner Satiren 1906. Weniger gelungen sind die übrigen Werke, die Komödie Morgenröte 1904, die aristophanische Allegorie Wolkenkuckucksheim 1908, die bayrische Volkstragödie Der Schmied von Kochel 1910 und der nachgelassene, bis 1848 reichende unvollendete Münchner Roman Das Erwachen.

Zum Andenken an ihn und zur Aufbewahrung seiner Handschriften wurde 1921 ein Archiv in Oberammergau eingerichtet. An unveröffentlichten Werken hinterließ er mehrere Dramen: Der Mummenschanz (1898 vollendet) und Die Stimmbänder des Herrn Corgolani 1913.

Ein Verrückter und Die Fahnenweihe werden Ruederers Namen lebendig erhalten. Ein Verrückter ist eine im spannendsten Tempo geschriebene Erzählung der Schicksale eines bayrischen Hilfslehrers, der in einem Zentrumsdorf auf die unüberwindliche Gegnerschaft des Geistlichen stößt. Aus Urnotwendigkeiten der Erziehung heraus werden die Gegensätze erklärt, der Kampf gegen die geistliche Schulaufsicht wird mit schneidender Schärfe geschildert, das Erliegen des Lehrers, sein (scheinbares und wirkliches) Unrecht in klares Licht gestellt, knapp und scharf, gelassen und überlegen jedem Charakter sein Recht gegeben und mit strengster Logik die Katastrophe herbeigeführt: der Hilfslehrer, der allen Halt verliert, stürzt sich in den Waldbach, seine Braut wird wahnsinnig, die bestehenden Einrichtungen im Staat, Kirche und Moral sind unerschütterlich; wer das nicht einsieht und als Hilfslehrer dagegen ankämpft, ist ein Verrückter. Die Fahnenweihe, in jeder Beziehung die Krone aller bayrischen Komödien, voll gesündester Kraft und prallester Charakteristik, ist Ruederers Meisterwerk, das neben den Kreuzelschreibern von Anzengruber und dem Biberpelz von Hauptmann seine Stelle behauptet. Hier zeigt sich Ruederers Künstlerschaft: er klagt nicht an, er moralisiert nicht, er stellt in höchster Lebendigkeit dar, und zwar die ganze Menschlichkeit eines oberbayrischen Dorfes mit seinen Honoratioren, Bauern, Sommerfrischlern

und Touristen; er zeigt die sittliche Verlotterung des Bauerntums, die Heuchelei der Honoratioren ebenso wie die Verlogenheit der oberbayrischen Theaterspielerei. Wundervoll, wie ein gemeinsames Haberfeldtreiben die geborstene Einigkeit der Gesellschaftsstützen wiederherstellt und wie am Schluß alles, was lumpig ist, triumphiert. Von den epischen Kleinwerken Ruederers sind die Tragikomödien und die Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten am höchsten zu stellen. (Der Gansjung: Verspottung der „felsenfesten" Überzeugungen; zwei Frauen werden um jämmerlicher Ursache willen in den Tod gehetzt, die Ereignisse spiegeln sich im Geist eines unzufriedenen Subalternen; Linnis Beichtvater: eine köstliche Beichtstuhl- und Faschingsgeschichte; Der Totengräber: Untergang eines Grüblers zwischen einem bösartigen versoffenen Greis und einem entarteten Kind; ferner aus den Wallfahrtsgeschichten Die Legende vom heiligen Leonhard und der heiligen Barbara: Kampf zweier Wallfahrtsorte um den Vorrang ihrer Heiligen; Sein Verstand: eine Münchner Studenten- und Malergeschichte; Der strohblonde Augustin, der brennrote Kilian und die sittliche Weltordnung: eine fantastische Satire auf die sittliche Weltordnung. Zwei neue Stoffe ergriff Ruederer in der Morgenröte und im Schmied von Kochel. Die Morgenröte ist eine Komödie aus dem Jahr 1848, die als Hintergrund die Revolution gegen Ludwig I. und Lola Montez benutzt. Der Held dieser Komödie ist die bierselige Münchner Bevölkerung, die die Revolution, bei der nur die Glaser verdienen, mit Absingung der Königshymne schließt. Die „Morgenröte" geht auf, als in dem Augenblick, da der neue Geist der Zeit triumphieren soll, der Kurat von St. Michael mit dem Weihwasserwedel erscheint und das Haus der Wirtin aufs neue einweiht. Leider ist die Handlung nicht stark genug herausgehoben und so ist die politische Satire im Kleinlichen untergegangen. Der Schmied von Kochel, eine bayrische Volkstragödie, war ein Schmerzenskind Ruederers. 1898 hatte er das Werk geplant, 1910 ward es aufgeführt. Der urkräftige schöne Stoff blieb dichterisch unbezwungen. Alles andere, was auf die Morgenröte und den Schmied von Kochel folgte, war schwach.

Ludwig Thoma, geboren 1867 in Oberammergau als Sohn eines Oberförsters, wuchs in Forsthaus und Wald zu Vorderriß an der Tiroler Grenze frisch, derb und kraftvoll auf, vertrug sich nur wenig mit dem Schulzwang, studierte auf der Forstakademie, sattelte dann um, studierte Jura, wurde 1894 Rechtsanwalt in Dachau, lernte in Amtsstuben und im Bureaudienst den Schlendrian des Rechtswesens, zugleich aber Leiden und Freuden des Kleinbürger- und Bauerntums genau kennen, siedelte 1897 nach München über, gab die Juristerei auf, schrieb für die Zeitschrift Jugend und wird 1899 Redakteur am Simplizissimus, später am März. Als Redakteur des Simplizissimus schrieb er unter dem Namen Peter Schlemihl. Der Verleger Albert Langen hatte eine Reihe von glänzenden Zeichnertalenten für seine Zeitschrift geworben: Th. Th. Heine, Thöny, Wilke, Reznicek, später Gulbranson, zu denen von literarischen Mitarbeitern Wedekind, Thoma, Bierbaum, Gumppenberg, Hartleben u. a. kamen. Infolge eines Majestätsprozesses hatten Langen und Wedekind nach der Schweiz fliehen müssen, wo Langen mehrere Jahre in Sicherheit blieb. Die Satire gegen

Heer, Kirche, Monarchie, Bürgertum war oft sehr scharf. Keine Frage, daß die Absicht Thomas dabei redlich war. Die Wirkung, die die ätzende Satire im Ausland hervorrief, war, wie wir wissen, aufs äußerste schädlich. Thoma selbst hatte nichts von einem Revolutionär; er hatte bloß die unbezwingliche Lust, gegen kaiserlichen Dilettantismus, gegen Dünkel und Kastengeist, Moralheuchelei und Dunkelmännertum vorzugehen. In den Jahren des Weltkrieges und nachher legte sich Thoma mit Recht Zurückhaltung auf. Ohne Verständnis seines Wesens hat man ihn des Abfalls von seinen früheren Anschauungen bezichtigt. Seine prachtvoll starke Natur als Mensch und Künstler berührte das nicht. Er schuf seine Lebenserinnerungen und manche andere humoristische Gabe und starb 1921 in Tegernsee.

Zwei Gruppen seiner Schriften muß man unterscheiden: die dichterische und die Simplizissimusgruppe. Zu der ersten gehören die Bauerngeschichten Agricola 1897, die Komödien: Die Medaille 1901, Die Lokalbahn 1902, Die Geschichte vom heiligen Hias 1904, die Bauernromane Andreas Vöst 1905 und Der Wittiber 1911 und das Bauerndrama Magdalena 1912. Noch bekannter haben ihn seine Simplizissimusgeschichten gemacht: Assessor Karlchen 1900, Lausbubengeschichten 1904, Tante Frieda 1906, Gedichte von Peter Schlemihl, die Komödie Moral 1909 und Josef Filsers Briefwexel 1912. Dazu kommen noch einige Einakter von anekdotischem Reiz: Erster Klasse, Lottchens Geburtstag, Des Dichters Ehrentag, Die Brautschau, Die kleinen Verwandten.

Thoma zeigt breite Kräftigkeit des Strichs, eine gewisse Zuverlässigkeit und dabei Primitivität der Darstellung; er ist absolut kein moderner nervöser Schriftsteller; er hat den scharfen Blick des Jägers für das Gegenständliche und faßt das Komische fest und sicher an. Eine Begrenztheit und Steifigkeit ist seinem Gebiet und seiner Lebensauffassung nicht abzusprechen. Die starke Natürlichkeit Ruederers besitzt er nicht. Er spottet wohl viel über juristisches Besserwissen, aber es steckt neben aller Holzschnittmäßigkeit in ihm doch viel von jenem Assessorenwitz, den auch Hartleben hatte und der am stärksten in der Komödie Moral, der witzigen Satire gegen die Polizei und die Sittlichkeitsvereine, zutage tritt; die überreiche, im Simplizissimusgeist gehaltene satirische Produktion Thomas wird über kurz oder lang der Vergänglichkeit anheimfallen; dagegen werden Der heilige Hias, Andreas Vöst und Der Wittiber bleiben. „Wenn sich ein Deutscher nach meinem Tode über bayrische Bauern ein rechtes Bild machen will, wird er wohl den Wittiber lesen müssen." Das geradlinig gebaute, düstre Bauernstück Magdalena (Untergang eines sittlich minderwertigen Bauernmädchens) wird sich auch behaupten.

Anna Croissant-Rust, eine Rheinpfälzerin, die in München heimisch wurde, geb. 1860 in Dürkheim, ward Lehrerin, kam 1886 nach München, stand den Kreisen um M. G. Conrad und Otto Julius Bierbaum nahe, verheiratete sich mit dem Ingenieur Croissant, veröffentlichte ihre ersten Arbeiten in der Gesellschaft und in Bierbaums Musenalmanach und gab 1893 ihre erste in München spielende Erzählung: Feierabend heraus (geschrieben 1887). In demselben Jahr erschienen auch die Novellen und Skizzen: Lebensstücke, und die Gedichte in Prosa. In Zolascher Art wird in Feierabend eine Elendsschilderung der Großstadt gegeben; in den Gedichten in Prosa macht sich Whitmans Einfluß bemerkbar. Ihre besten Leistungen sind: Pimpernellche (eine Pfälzer Kleinstadtgeschichte 1901), Aus unseres Herrgotts Tiergarten (tragikomische Geschichten von Mensch und Tier 1906), Die Nann (ein Tiroler Volksroman 1906) und Das Winkelquartett (eines der besten Frauenbücher 1908). Später folgten das an Raabe gemahnende Kleinstadtbuch Unkebunk (ein Roman aus den

achtziger Jahren), Die Arche Noa 1911, Der Felsenbrunner Hof (eine Gutsgeschichte) und die Geschichten vom Tod.

Stavenhagen und Rosenow

Bodenständigen, fast schwerfälligen Naturalismus zeigt der Niederdeutsche Fritz Stavenhagen. Seit den sechziger Jahren gab es kein niederdeutsches Drama mehr. Nur für das Hafenpublikum Hamburgs spielte man noch plattdeutsche Stücke. Stavenhagen ward der Gründer des niederdeutschen Theaters der Gegenwart. Ein früher Tod hat ihn vielleicht gehindert, der führende niederdeutsche Dramatiker zu werden. Ihn an die Seite Ibsens oder Hebbels zu stellen, ihn wohl gar einen niederdeutschen Shakespeare zu nennen, ist natürlich ein Unsinn; auch mit Gerhart Hauptmann ist er nicht auf eine Stufe zu stellen. Stavenhagen ward 1876 in Hamburg als das siebente von dreizehn Kindern geboren. Seine Vorfahren waren mecklenburgische Bauern; er selbst sprach und schrieb Hamburger Platt; er wuchs in durchaus proletarischer niederdeutscher Umgebung auf. Es ging knapp bei den Eltern her; mit fünfzehn Jahren verließ er die Schule; Lehrer zu werden war unmöglich; er sollte Kutscher werden, kam aber zu einem Drogisten auf Finkenwerder in die Lehre. Später wurde er Zeitungsexpedient in einer Buchhandlung. Bald aber rang sich seine Begabung durch. Ganze Nächte saß er mit fieberndem Kopf über Reclambändchen; bald auch begann er mit eigenen Schöpfungen. Einige Skizzen brachte er unter; nun beschloß er, Literat zu werden. Ilse Frapan und Ludwig Jacobowski waren ihm förderlich. Monatelang lebte er nur von Brot und einem Ei täglich. Bald aber kam ihm Hilfe. In München wurde er Mitarbeiter der Jugend. 1902 setzte ihm Otto Brohm, damals Direktor des Deutschen Theaters, einen Monatsgehalt von zweihundert Mark aus, von dem er einigermaßen leben konnte. Er hielt sich in Berlin (wo er Vorlesungen hörte), in Emden, München, hauptsächlich aber in Hamburg auf. Er verheiratete sich, vollendete 1904 Mudder Mews, erlebte auch einige Aufführungen seiner Stücke in Hamburg, wurde Dramaturg am dortigen Schillertheater, starb aber schon 1906, noch nicht dreißig Jahr alt, in seiner Vaterstadt.

Von ihm erschienen die Dramen: Jürgen Piepers 1901, Der Lotse (Einakter) 1902, Mudder Mews 1904, De dütsche Michel 1905 und die Komödie: De ruge Hoff 1906 sowie Grau und Golden, Hamburger Geschichten und Skizzen 1904. Unvollendet blieb das Stück: Kinner.

Stavenhagen fühlte und schrieb mit Notwendigkeit niederdeutsch. Das Vorbild, das er sich als Volksdichter erkoren hatte, war Anzengruber. Sein erstes Drama, Jürgen Pipers, war eine ins Niederdeutsche gewendete und vergröberte Nachahmung vom Meineidbauern. Mudder Mews ist sein Hauptwerk, das einzige, das sich behaupten wird. Es ist die Zustandsschilderung einer Fischerfamilie auf Finkenwerder, mehr Lebensbild als Drama, mit glücklicher Plastik in der Charakterschilderung. Eine verbitterte, unverträgliche Natur, die alte Mudder Mews, zerstört durch ihr Dazwischentreten das Leben der jungen Fischersleute und treibt schließlich die Frau, die an ihrem Mann keinen Halt hat, in Verzweiflung und Tod. Die Richtung gibt hier Hauptmanns Friedensfest; als naturalistisches Zustandsdrama steht Mudder Mews in vorderster Reihe. De

dütsche Michel ist eine fantastische niederdeutsche Bauernkomödie mit bewegten Massenszenen, aber literarisch konstruiert und mehr gewollt als gekonnt. De ruge Hoff (Der wilde Hof) ist eine Bauernkomödie mit satirischem Einschlag. Die geschlechtlichen Dinge werden mit größter Offenheit behandelt. Der gewissenlose Bauer vom rugen Hoff, der Liebesverhältnisse hat, muß dulden, daß auch seine Frau ihm untreu wird, steht aber am Schluß als Schulze und Kirchenpatron würdevoll unter dem Schutze der Geistlichkeit. Welche Entwicklung der frühe Tod Stavenhagens unterbrochen hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Sein ideeller Gesichtskreis ist nicht groß; aber sein Bühnengeschick ist unter den Niederdeutschen ganz vereinzelt. Von jüngeren niederdeutschen Dramatikern ist Hermann Boßdorf zu nennen (gest. 1921), Verfasser der Dramen Der Fährkroog und Bahnmeester Dood.

Gorch Fock (eigentlich Johann Kienau), 1880 auf der Elbinsel Finkenwerder bei Hamburg geboren, Sohn eines einfachen Hochseefischers, lernte von Jugend auf das Leben und Treiben der Fischer kennen, war Buchhalter bei der Hamburg-Amerika-Linie und schrieb in den Mußestunden und den Nächten seine an der Wasserkante, auf der Niederelbe und an der Nordsee spielenden Erzählungen: Schullengrieper und Tungenknieper 1910 (kleine hochdeutsche Erzählungen, durchsetzt mit charakteristischen Wörtern der Schiffersprache); Hein Godenwind, de Admirol von Moskitanien 1912 (der Held ist ein alter Seebär, der früher einmal gemeinsamer Admiral von drei südamerikanischen Raubstaaten war), Seefahrt ist not 1913 (ein Finkenwerder Fischerroman, sein Hauptwerk), Hamborger Jannmooten 1914 (niederdeutsche Schwänke) und Fahrensleute 1915 (hochdeutsche Seegeschichten). Der Lebenskreis, den er mit größter Anschaulichkeit darstellt, ist die Bewohnerschaft von Finkenwerder, ein heut verschwundenes Geschlecht von kühnen Nordseefischern, die auf kleinen Kuttern und Ewern zum Fischfang segelten, bis sie die neue Zeit mit ihren Dampfkuttern verdrängte. Sein Roman: Seefahrt ist not ist die beste Schilderung der Nordsee und der Seeschiffahrt in deutscher Sprache. In plattdeutschen Liedern begleitete Gorch Fock die Heldentaten der deutschen Marine im Weltkrieg. Er selber mußte als Landratte im Osten und in Serbien kämpfen, wurde dann aber zur Marine abberufen und versank mit der heldenmütigen Besatzung des Kreuzers Wiesbaden in der Seeschlacht am Skagerrak Mai 1916. Eine große Hoffnung des niederdeutschen Schrifttums ist mit ihm dahingegangen.

In anderer Beziehung blieb auch Emil Rosenow nur eine Hoffnung. Er zeigt noch deutlicher als Stavenhagen den naturalistischen Grundzug. Am merkwürdigsten ist, wie rasch er in mehreren Landschaften Deutschlands, in Rheinland-Westfalen und im sächsischen Erzgebirge, bodenständig wird. Seine Lebensschicksale führten ihn, der von niederdeutschen Eltern stammte und 1871 in Köln geboren war, durch viele deutsche Gaue. Früh starb sein Vater, ein Schuhmachermeister, in Verarmung und Blindheit. Bald folgte ihm die Mutter im Tod. Aus einem evangelischen, religiös patriarchalischen Handwerkerhaus stieß das Leben den wissensdurstigen Knaben in frühe Selbständigkeit. Rosenow war ein geborener Schriftsteller. Erzählungen und Novellen entstehen; mit achtzehn Jahren ist er Mitarbeiter am Kölner Anzeiger und an der Elberfelder Freien Presse; bald ist er auch mitten in der sozialdemokratischen Parteibewegung. Um seiner Überzeugung treu zu bleiben, gibt er als Zwanzigjähriger seine Stellung als Bankbeamter auf und wird Schriftleiter des sozialdemokratischen Chemnitzer Beobachters. Es war eine innere Notwendigkeit, daß er diesen Weg ging, schreibt

Christian Gähde, der Herausgeber der Werke Rosenows; das Mitleidenkönnen mit denen, die im Schatten leben, zwang den jungen Dichter zu sozialistischer Betätigung. Ein Fanatiker war er nicht; ihm fehlte alle Schärfe, aber sich einer großen Idee zu opfern, dazu war der wirklichkeitsfreudige, sonst bis zur Nüchternheit kühl abwägende tiefgütige Mensch wohl imstande. Von 1892 bis 1898 war Rosenow in Chemnitz tätig, wurde 1898 in den Reichstag gewählt, lernte auf seinen Wanderfahrten als sozialdemokratischer Redner das erzgebirgische Volk kennen, wurde 1899 Schriftleiter der Rheinisch-Westfälischen Arbeiterzeitung in Dortmund, wo er das Bergarbeiterleben kennenlernte, schrieb in Berlin, wenn er abends aus den Versammlungen nach Hause kam, das Lustspiel Kater Lampe, eins der besten Lustspiele der Zeit, starb aber schon 1904, dreiunddreißigjährig, in Schöneberg bei Berlin. Er hinterließ an Hauptwerken das Drama: Die im Schatten leben 1899 und die Komödie: Kater Lampe 1902, ferner den Einakter Daheim und das vieraktige Schauspiel Der balzende Auerhahn, an unvollendeten Werken zwei moderne Schauspiele: Prinz Friedrich und die Hoffnung des Vaganten. Das Bergarbeiterdrama: Die im Schatten leben ist ein durch und durch naturalistisches Stück. Der Grundzug ist episch; eine Folge von trüben, fahlen Zustandsbildern wird nur von einigen lebhafteren dramatischen Episoden unterbrochen. Mutig die Hände rühren, fordert das Stück. „Nur den Dummen geht es schlecht." Der Dichter lehrt ohne jede Tendenz aufrechten Stolz. Gleichwohl steht der Dichter hier seinem Stoff noch zu nahe. An sittlichen Werten ist dieses Werk reicher, an künstlerischen ärmer als die Komödie Kater Lampe. Hier trübt kein Hauch parteiischen Geistes das künstlerische Bild eines erzgebirgischen Dorfes. Das protzige Unternehmertum, die säbelklirrende Polizeigewalt, das stille Duldertum der kleinen Handwerksmeister werden mit reiner Künstlerfreude dargestellt. Der Gegenstand aller Wirrnisse ist ein Kater, der den Zorn der Dorfgewaltigen entfesselt, bis er endlich von Amts wegen ergriffen und im Dämmerlicht eines Winterabends gemeuchelt, gebraten und von dem Polizisten als Hase verzehrt wird. Als Vorbild haben Kleists Zerbrochener Krug und Hauptmanns Biberpelz gedient. Man hat hier in eng geschlossenem Rahmen ein Bild der großen und kleinen Narrenwelt des Lebens vor sich.

In der Reihe der sächsischen Volksstücke ist dies das beste. Erst im weiteren Abstand folgten von Paul Quensel: Das Alter und von Hanns Johst: Stroh. Die Verspottung des sächsischen Volkstums und der obersächsischen Mundart ist eine tiefverwurzelte Albernheit. In Wirklichkeit besteht über keinen deutschen Dialekt soviel Unkenntnis wie über den sog. sächsischen Dialekt. Im Gebiet des früheren Königreichs Sachsen gibt es fünf Dialekte: den osterländischen (Leipziger), den Meißner (Dresdner), den erzgebirgischen, den vogtländischen und den oberlausitzer. Der Dialekt, den man mit Unrecht als sächsisch verspottet, ist der Leipziger. Sowohl der Leipziger wie der Meißner Dialekt nähert sich sehr der hochdeutschen Schriftsprache und erscheint nur als verderbtes Schriftdeutsch. Verschwunden sind im allgemeinen in den gedruckten osterländischen und Meißner Dichtungen die charakteristischen Wörter. Diese haben sich, ebenso wie die volkstümlichen Satzbildungen, nur im Volk erhalten. Gesammelt hat die obersächsischen Wörter Prof. Müller-Fraustadt in Dresden. Zur Schundmundartliteratur, d. h. zur uncharakteristischen und unechten Dialektliteratur sind die sonst harmlosen Gedichte von Zimmermann und Planitz zu rechnen; die echteste Dresdner Prosa hat Willy von Wegern geschrieben (Fidele Stunden 1896). In Leipziger Dialekt schrieben Gustav Schumann und Edwin Bormann, im erzgebirgischen Emil Rosenow, im vogtländischen Louis Riedel, im lausitzer Hermann Oskar Schwär und Wilhelm Friedrich.

Der Kurs der Heimatdichter

Lienhard

Kraftvoll und männlich steht Lienhard, der Dichter und Ethiker, im Schrifttum da, ohne Verbitterung, ohne jede literarische Vergesellschaftung, „stark, still und stolz", wie es in seinem Ofterdingen heißt, eine ernste, tüchtige Erscheinung.

In einer elsässischen Waldecke unter französischer Herrschaft, wurde Friedrich Lienhard 1865 in Rothbach als ältester Sohn eines Dorfschulmeisters geboren. Er besuchte von 1874 ab das Gymnasium des Landstädtchens Buchsweiler, wohin er von seinem Dörfchen täglich wanderte. Er war stets in enger Fühlung mit Wald und Feld. Trotz seiner Weltferne lebte er sich in die neue Literatur ein. 1885 zog Lienhard als Theologe und Philologe nach Straßburg, später zwei Semester nach Berlin, studierte sieben Semester, brach dann aber ab, weil seine Sehnsucht nach schriftstellerischem Schaffen stand und er sich in einen bürgerlichen Beruf nicht mehr zurückfinden konnte. Von 1890 bis 1892 war er Hauslehrer bei einem blinden, kränkelnden Knaben in Großlichterfelde, ein schwerer, erfolgreicher Posten der Selbsterziehung und Vertiefung. Dann trat Lienhard Reisen an. Zurückgekehrt, widmete er sich in Berlin dem Journalismus und zwar der nationalen Richtung. 1895 fand er in den Wasgaufahrten in seiner elsässischen Heimat eine Quelle frischer gesunder Kraft. Im Jahr 1900 gründete er die Heimat, eine Zeitschrift zur Förderung der Heimatkunst, zog sich aber wieder zurück, als er erkannte, daß die Bewegung vielfach nur auf der Oberfläche blieb: Schilderung des Landes, wie die älteren Naturalisten die Stadt geschildert hatten. „Heimatkunst darf Höhenkunst nicht ausschließen." Endlich, im Jahr 1903, brach Lienhard die Brücken zum Journalismus gänzlich ab und zog sich in die Thüringer Waldstille nach Kammerberg-Manebach zurück, wo er drei Jahre nur dem Studium und der Einsamkeit lebte. Daraus gingen das Thüringer Tagebuch, die Wartburgtrilogie und die in zwanglosen Heften erscheinenden Wege nach Weimar hervor. Mit den jungelsässer Poeten (Schickele, Stadler u. a.) wollte er nichts zu tun haben. Der Aufenthalt in der Stille des Thüringer Waldes war für das Wachstum und Ausreifen seines inneren Menschen entscheidend. In den Wegen nach Weimar (1904 bis 1908) stellt Lienhard, erfüllt von den hohen Leitbildern der klassischen Zeit, die Forderung auf, daß alles Schaffen seine Wurzeln nur in einer großen, gesunden, starken, ja heldenhaften Persönlichkeit haben könne. Tapfer und aufrecht, ohne Partei und ohne klingendes Schlagwort, ging der anspruchslose, von sittlichem Verantwortungsgefühl erfüllte Mann seinen eignen Weg. „Der Friedrich Lienhard von jetzt wird nie mehr zum Journalisten Fritz Lienhard jenseits des Thüringer Waldes." Er lebte, wenn ihn neue Weltfahrten nicht in die Weite führten, im Sommer meist in Dörrberg in Thüringen, im Winter weilte er in Straßburg. Während des Weltkriegs zog er wie so viele, die sich ein friedliches Asyl ersehnten, nach Weimar. Dort fand er Freunde und die lebendige Kraft der großen Erinnerungen. An eine neue Blütezeit weimarischen Kunstgeistes war unter dem völlig kunstfremden letzten Großherzog Wilhelm Ernst freilich nicht zu denken. Still und bewegt schuf hier Lienhard in dem eigenen Heim, das er nach schweren Kämpfen errungen, seine ethisch durchleuchteten Werke. Zu seiner priesterlich reinen Persönlichkeit fühlten sich viele Rat- und Hilfesuchenden hingezogen. Seine Popularität stieg in den Kriegsjahren. Neue Ziele sah er im Geist: „Das unbeseelte Reich zerbrach — Wir stehn vor aller Welt in Schmach, — Nun bleibt uns aufzubaun ans Licht — Ein Seelenreich, das nie zerbricht. — Hier, deutsche Jugend, ist die Bahn, — Beseelt Neudeutschland! Fanget an!" Er gab die Vierteljahrszeitschrift Meister der Menschheit heraus; 1920 wurde er Vorsitzender des Verwaltungsrates der deutschen Schillerstiftung; 1921 übernahm er im Sinn der geistigen Aufbauarbeit die Leitung des Türmers.

Werke der Frühzeit: Naphtali (geschichtliche Tragödie) 1888. Weltrevolution (soziale Tragödie) 1889. Die weiße Frau (Roman) 1889.

Dramatische Werke: Gottfried von Straßburg 1898. Odilia 1898. König Arthur 1899. Münchhausen. Der Fremde. Till Eulenspiegel 1900. Wieland der Schmied 1905. Wartburg (Heinrich von Ofterdingen 1903. Die heilige Elisabeth 1904. Martin Luther auf der Wartburg 1906). Odysseus auf Ithaka 1911. Phidias 1920.

Prosa: Wasgaufahrten 1896. Die Vorherrschaft Berlins 1900. Neue Ideale 1901. Wege nach Weimar 1904 ff., sechs Bände: Heinrich von Stein und Emerson, Shakespeare und Homer, Friedrich der Große, Herder und Jean Paul, Schiller, Goethe.

Gesammelte Gedichte 1904 (darin Lieder eines Elsässers 1895, Weltstadt, Nordlandlieder, Burenlieder, Hochland). Lebensfrüchte (gesammelte Gedichte, darin auch Lichtland 1913 und Kriegsgedichte 1914).

Erzählendes: Oberlin (Roman) 1910. Der Spielmann 1913. Westmark, Roman aus dem gegenwärtigen Elsaß 1918. Die stille Beate (Novelle).

Erinnerungen, Berliner Anfangsjahre 1917.

Friedrich Lienhard darf man nicht nach der Neuheit und Fülle seiner Werke betrachten. Als Dichter ist er nicht so bedeutend wie als Persönlichkeit; er hat wenig individuelle Züge; ein eigenartiger, selbständiger Lyriker ist er nicht, seinen Dramen fehlt es an wirklichem Leben. Aber seine menschlichen und sittlichen Vorzüge sind wichtiger als seine künstlerischen. Er bildet die Gegenerscheinung aller nur auf das Subjektive gerichteten Bestrebungen, der großstädtischen Überfeinerung der Literatur, des im eigenen Vaterland und sogar in der Welt wurzellos gewordenen Artistentums. Lienhard geht von Haus und Familie aus, will den dichterischen Menschen gleichsam einbetten in seine innigsten, nächsten und natürlichsten Beziehungen, will den Dichter von da aus in die Heimat, ins Volk, ins Vaterland wachsen lassen und fordert darüber hinaus eine Erhebung ins allgemein Menschliche, ins Kosmische und Ewige. Er will, daß der Dichter sich nicht liebend oder lieblos abschließe von der Welt, sich nicht einsiedlerisch der Abschleifung und Vergeistigung der Sprache und der Form widme, dem Goldschmied gleich, der Kleinkunst für reiche Sammler schafft. Er will zwischen Kultur und Dichtung, zwischen Zeitgeist und Volksgeist neue Zusammenhänge schaffen auf Grund eines weit und frei erfaßten nationalen Gedankens. Er fordert von den Dichtern nicht bloß Probleme, Technik und Symbolik, sondern vor allen Dingen eins: gemütvolle und willensstarke Menschen, gelebte Menschen, weder studierte noch gemalte Menschen. Große Dichtung fordert er in weissagendem Geist, eine Poesie voll Gedanken und Leidenschaften, eine Poesie voll Heldentaten und Fantasie, die aus großen Persönlichkeiten sich entwickelt, die aber im Zusammenhang stehen muß mit dem Volk. Dies ist Lienhards Bekenntnis:

„Ihr Literaten habt ja alle, alle Fühlung mit der deutschen Familie, mit dem deutschen Volksgeist da draußen über das Reich hin verloren! Ihr überschaut nicht mehr weitsichtig und weitherzig diese buntfarbenen Landschaften und Berufe unseres großen Volkes; Ihr fühlt Euch nicht mehr als Sprecher zu vielen guten edlen Menschen Eurer deutschen Sprache... Religion ist Privatsache, sagt die Sozialdemokratie; man könnte ebenso kläglich hinzufügen: Literatur ist Salonsache, ist Berliner Spezialsache. In unserer Literatur ist nicht der Pulsschlag der Volksseele. Voller Mensch sein ist nötig; Literat sein, ist überflüssig; in Berlin beliebt sein, verdächtig."

„Künstler haben wir genug, aber wir haben keine Menschen." „Mensch sein ist auf alle Fälle wichtiger als Literat sein." „Ein Dichter, der Zeit und Volk, Gegenwart und Vergangenheit überschaut, kann sich gar nicht mehr in die „Probleme" der augenblicklichen Zeit zwängen; er hat sich, ohne Reaktionär zu sein, auf eine so reife und lichte Höhe durchgerungen, daß er nun, nach allen Bitternissen, wieder selbst tief glücklich ist und auch andre glücklich zu machen für seinen schönsten Beruf hält."

„Wir sind ... derartig gewohnt, von Form, Linie und Farbe aus auch die Poesie zu beurteilen, daß unser erster und fast einziger Blick gemeinhin dem äußeren Gewand des

Künstlers gilt. Ist der Dichter hinlänglich Fantast und Nervenkünstler, um etwa in Maeterlincks Conart Harfentöne zu hauchen und seltsame Farbenlichter und Linien zu finden, fremdschön, wunderlich klingend, holdselig müde und auf alle Fälle ohne Anspruch an unsere Willens- und Charakterkraft; oder ist er andererseits sozialistisch genug durchtränkt . . . so ist der Mann zeitgemäß und gerettet, falls er außerdem ein bißchen Talent mitbringt. Wem aber fällt es ein, in erster Linie die Forderungen Goethes . . . an unsere zeitgenössische Literatur anzulegen, die Forderungen, die in den Worten formuliert sind: Charakter des Großartigen, Tüchtigen, des Gesunden, des Menschlich-Vollendeten, der hohen Lebensweisheit, der erhabenen Denkungsweise, der reinkräftigen Anschauung? Man trete gefälligst einmal von diesem überwucherten Winkelpfad her in das Getümmel unserer modischen Literatur und Kunst . . . man wird des Interessanten genug, des Bedeutenden aber . . . allzu wenig finden."

Lienhards menschliche Gesamtpersönlichkeit, nicht Lienhards Einzelwerke wollen in eine Darstellung des literarischen Lebens der Zeit verwoben sein. Seine ersten tastenden Versuche machte er im Sturmjahr 1887, als er von moderner Dichtkunst und von einer Revolution der Literatur noch nicht das mindeste wußte. Eine Reihe poetischer Entwürfe und kritischer Schriften fallen in die Berliner Periode. Mit dem Zeitbuch: Wasgaufahrten 1896 sagt er der Moderne ab. Seine Gedichte zeigen sein edles Wollen und Wirken, seine Naturfreudigkeit, sein Sehnen nach Höhe und Licht, sie zeigen die Keuschheit seiner Empfindung, die in ihrer herben Strenge fast puritanisch ist. Oft freilich wirkt die Lyrik Lienhards, die so hellen, reinen Auges in die Welt blickt, nur beschaulich und erbaulich. Schade, daß Lienhard zu wenig Schöpfer ist und deshalb seine guten Eigenschaften zu absichtlich zur Schau tragen muß, auch wenn er es gar nicht will. Seinen Dramen, obschon zum Teil aus volkstümlichen Stoffen geschöpft und voll Ernst und Begeisterung, fehlt es an gestaltetem Leben. Es sind dialogisierte Geschichtsbilder, Epigonenwerke eines als Geist und Charakter, nicht als Poet über dem Epigonentum stehenden Dichters. Man wird bei Lienhard als Künstler fast nur Epigonisches, d. h. schon einmal Vorhandenes treffen. König Arthur, Wieland der Schmied, Phidias stehen unter den Dramen am höchsten. Einzelne Komödien waren für das Freilufttheater bestimmt, das Ernst Wachler, ein wackerer Mitstreiter für Volkskunst, im Harz ins Leben gerufen hatte.

Die Wege nach Weimar, neue Ideale und der kulturgeschichtliche Roman: Oberlin sind Lienhards wichtigste Werke. Oberlin, ein Werk aus der französischen Revolutionszeit im Elsaß, hat als geistigen Mittelpunkt jenen Menschenfreund und geistigen Erwecker Johann Friedrich Oberlin (1740 bis 1826), der als Pfarrer im weltabgeschiedenen Steintal in den Vogesen eine unendlich segensreiche Tätigkeit entfaltete. Ein junger Kandidat Viktor Hartmann wächst an der Hand dieses religiösen Genies zu einer reifen, vollen Persönlichkeit.

In der Frühzeit haben wir bei Lienhard, der als Elsässer viele Beziehungen zu Frankreich hatte, ein Schwanken zwischen deutscher und französischer Art. Dann wendet er sich ganz zu germanischer Kunst. „Bei den Franzosen fand ich Geist und Form, bei den Deutschen Tiefe und Gemüt." In Tagebuchblättern, eine Form, die er auch sonst sehr liebt, bekundete er früh seinen Gegensatz zu den naturalistischen Anschauungen. „Das sich Losreißen aus den vielerlei Reizen und Wertmaßen der Mitwelt ist fast übermenschlich, ohne starke Trotzanwendung nicht möglich." Heraus aus den Problemen des vierten Standes, heraus aus der Unruhe, aus der Nervenkunst und den Verstandestheorien, heraus aus geistigem,

örtlichem und zeitlichem Partikularismus: das ist Lienhards Absicht. National-ethische Grundsätze beherrschen ihn. Das ist für die Zeit zwischen 1890 und 1914 sehr bedeutsam. Kein zweiter Dichter der Zeit fühlt sich stärker dem ethischen Geist der Nation verpflichtet als Lienhard. Er besaß, was so vielen Dichtern der Vorkriegszeit fehlte: reinen Glauben an eine geistige Welt. In diesem Glauben schuf er sich selbst zu einer starken, festen Persönlichkeit. Denn bei allem Versenken in das eigene Ich darf man nicht denken, daß Lienhard ein weichmütiger Idealist war. Er stand sehr fest und hart auf seiner geistigen Scholle, wehrte ruhig und bestimmt alles Feindliche ab, verband in einer seltenen Art von modernem Priestertum Weltflucht und inneres Mönchtum, Weltverklärung und Weltüberwindung. Wäre in diesem vornehm edlen deutschen Geist mit seiner großen Herzensruhe auch ein gleichwertiger Schöpfergeist gewesen, wir wären um einen Nationaldichter reicher. Aber die religiös ethischen Anlagen überwiegen bei Lienhard die gestaltenden Eigenschaften des Künstlers. Wasgaufahrten, Thüringer Tagebuch, Wege nach Weimar, Meister der Menschheit: pfadweisende herzstärkende Reflexionsschriften. Der Spielmann, Westmark und selbst Lienhards bestes erzählendes Buch Oberlin: Zwitterschöpfungen zwischen Kunstwerk und Weltanschauungsbuch. Die Wartburgdramen: Stücke mit Festspielcharakter, mit einzelnen prächtigen Massenszenen (Sängerkrieg, Szene an der Bahre des Landgrafen, Luther im Streit mit den Wittenbergern), aber keine Neuschöpfungen von Zeit und Menschen aus einem originalen Geist. Er wird, wenn man die edelsten Deutschen um die Jahrhundertwende nennt, als Mahner, als Profet, als Erwecker einen Ehrenplatz haben; er sieht vielleicht das Ideal, das unserer Dichtung nottut; sein Ruhm wird aber stets mehr von den idealen Gedanken und Bestrebungen als von den poetischen Gestaltungen zehren.

Heimatkunst

Noch in einer anderen Richtung wirkte Friedrich Lienhard auf die Literatur ein: er war ein Bahnbrecher für die Heimatkunst, mochte er auch nicht immer imstande sein, sein Wollen in Können zu verwandeln. Die Heimatkunst schreibt ihren Ursprung von dem Buch: Rembrandt als Erzieher von einem Deutschen (Julius Langbehn) 1890 her, einem eigentümlich verworrenen und vieldeutigen, an Gedanken reichen Werk, das mit seiner Verherrlichung des Individuellen Aufsehen erregte und viele Gegenschriften hervorrief. Die Heimatkunstbewegung beginnt etwas später. Cäsar Flaischlen aus Stuttgart, 1894 bis 1920, ein geist- und stimmungsvoller Lyriker, der seine besten Gedichte in Prosa schrieb (Von Alltag und Sonne 1898, Aus den Lehr- und Wanderjahren des Lebens 1899), veröffentlichte 1894 die für die Heimatkunstbewegung bedeutsamen Prosaanthologe Neuland. Der Niedersachse Heinrich Sohnrey in seiner Zeitschrift Das Land, Fritz Lienhard in den Wasgaufahrten 1895, in der Zeitschrift Heimat (1899 bis 1903) und in der Streitschrift: Die Vorherrschaft Berlins (1900), Ernst Wachler 1897 in der Schrift: Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeist, der Dithmarsche Adolf Bartels im Kunstwart und in seiner Literaturgeschichte (1898) waren Vorkämpfer der neuen Bewegung.

„Heimatkunst", sagt Lienhard, „ist eine Selbstbesinnung auf heimatliche Stoffe; in erster Linie aber ist sie Wesenserneuerung, ist sie eine Auffrischung durch Landluft . . . Mit dieser Geistesauffrischung wird freilich auch eine andere Stoffwahl, eine andere Sprache und Technik Hand in Hand gehen." Bartels wehrt naheliegende Mißverständnisse ab: „Dilettantische örtliche Kunst ist sie durchaus nicht, sie wendet sich an das ganze deutsche Volk und strebt den strengsten ästhetischen Anforderungen Genüge zu leisten. Kein Flüchten vor dem Geiste der Gegenwart, aber seine Nationalisierung, seine Konkret-, seine Heimischmachung . . . ist die Aufgabe; ihr dient, und sei es zunächst noch in bescheidener Weise, die Heimatkunst." Lienhard führt dies noch weiter aus: „Wir wünschen nicht Flucht aus dem Modernen, sondern . . . eine Ergänzung, eine Erweiterung und Vertiefung nach der menschlichen Seite hin . . . wir wünschen ganze Menschen mit einer ganzen und weiten Gedanken-, Gemüts- und Charakterwelt, mit modernster und doch volkstümlicher Bildung, mit national- und doch welthistorischem Sinn . . . Wir betonen, daß wir diese Heimatkunst nur als gesunde Grundlage einer sonnigen und stolzen Höhenkunst gegenüber dem engen und dumpfen Stubenproblem einer allzu sehr klügelnden und mißmutigen Kunst des fin de siècle auffassen."

Das geistige Haupt aber der Bewegung ist der Dithmarsche A d o l f B a r t e l s. Geboren 1862 als Sohn eines Schlossermeisters in Wesselburen, der Heimat Hebbels, studierte er 1885 in Leipzig (Conradi, Henckell, Hartleben), dann in Berlin, verfolgte unter Kämpfen und Entbehrungen aufrecht seinen Weg, war von 1889 bis 1895 Redakteur in Frankfurt am Main und in Lahr, ward freier Schriftsteller, verdienstvoller Mitarbeiter am Kunstwart, von dem er sich später trennte, setzte sich gegen zahlreiche Feinde kraftvoll durch, gründete den deutschen Schillerbund, lebt seit 1895 in Weimar. Seine umfassende literarhistorische Tätigkeit hat im allgemeinen seiner dichterischen Produktion den Weg versperrt. Etwa bis 1903 reicht seine ausgesprochen poetische Schaffenszeit.

L y r i s c h e u n d e p i s c h e W e r k e: Gedichte 1889 (Jugendgedichte). Aus der meerumschlungenen Heimat 1895 (Geschichten in Versen). Der dumme Teufel oder die Geniesuche 1896 (satirisch-komisches Epos). Lyrische Gedichte 1904 (Gedichte aus der Manneszeit). Deutsch-völkische Gedichte 1913, darin die Neuen geharnischten Sonette.

D r a m a t i s c h e D i c h t u n g e n: Dichterleben, vier Dramen 1890 (darin Johann Christian Günther). Martin Luther, eine Trilogie: Der junge Luther, Der Reichstag zu Worms (Zwischenspiel), Der Reformator 1903. Römische Tragödien 1905: Päpstin Johanna, Catilina, Der Sacco.

R o m a n e: Die Dithmarscher 1898. Dietrich Sebrandt 1899. Gesammelte Dichtungen 1904 ff.

L i t e r a r h i s t o r i s c h e W e r k e: Die Alten und die Jungen 1897. Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1901—02. Geschichte der deutschen Literatur 1901—02. Heinrich Heine, auch ein Denkmal 1906. Chronik des Weimarer Hoftheaters 1909. Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur 1909. Einführung in die Weltliteratur 1913. Die Jüngsten 1921.

Z e i t s c h r i f t e n u n d B i o g r a p h i s c h e s: Deutsches Schrifttum 1909—17. Deutsche Not 1918—19. Kinderland, Erinnerungen aus Hebbels Heimat 1914.

Bartels muß als richtunggebende Persönlichkeit der Heimatkunst in vorderster Reihe genannt werden. Als Dichter hat er in dem satirischen Epos: Der dumme Teufel (1886 geplant, 1896 vollendet) eine Darstellung des Lebens seiner Zeit gegeben, die einzig als poetische Schilderung der sog. Jüngstdeutschen ist; in seinen Dramen, die fast naturgemäß von Hebbel entscheidende Anregung empfangen haben, aber doch von dessen Problemdichtung ganz unabhängig sind, hat er dem geschichtlichen Drama einen neuen Anstoß gegeben; am besten sind Päpstin Johanna (1891 bis 1894 entstanden, Johanna ist eine Art von weiblichem Faust) und der junge Luther. Den wertvollsten Bestandteil seines Schaffens bilden die geschichtlichen Heimatromane Die Dithmarscher und Dietrich Sebrandt. Etwa um 1903 verstummt

Bartels als Dichter; nur während des Weltkrieges tritt er nochmals mahnend hervor; er ist ungenial, aber stark, echt, schlicht und deutsch. Als Literarhistoriker hat er namentlich große Verdienste um Hebbel, Herder, Amadeus Hoffmann, Hebbel, Gotthelf, Otto Ludwig, Klaus Groth, Mosen, Stifter, Polenz, Stavenhagen u. a. Sein Handbuch zur deutschen Literatur ist ein unentbehrliches und musterhaftes Hilfsmittel.

Von Bartels haben wir auch die letzte tiefste Begründung der Heimatliteraturbewegung. Eine Gedankenkonstruktion von bedeutender Macht steht vor uns da. Zwei Triebkräfte beherrschen nach Adolf Bartels die historische Entwicklung: eine nationale Elementar- und Naturkraft und eine übernationale verstandesmäßige Kulturmacht. Diese Kulturmacht ist dürr, und blaß, kraft- und saftlos geworden. Darum muß die Volkskraft wieder in ihr Recht eingesetzt werden, damit sie neue Bildungen hervorbringt und die vorhandenen mit nationalem Blut durchdringt. „Was wollen wir in der Welt, wenn wir nicht Deutsche sein wollen, Deutsche in Staat und Recht, in Handel und Wandel, in Kunst und Wissenschaft? Ich danke dafür, ein moderner Europäer zu sein, deutsch will ich fühlen und denken, deutsch leben und sterben." Die Heimatkunst ist weder kleinliche Heimatstoffelei noch kunsterzieherische Volksschriftstellerei noch eine Erinnerung der alten rein ästhetischen Dorfgeschichte. Die Heimatkunst ist eine Tochter des Naturalismus; sie ist die Kunst der vollsten Hingabe an die Heimat und ihr volkstümliches Leben, Natur- und Menschenleben. Sie ist das von aller individuellen Willkür freie, treue Darstellen und Schaffen aus heimischem Leben heraus, aber unter dem örtlich abgetönten Einfluß der Zeitbewegungen; sie ist echte Kunst und sie wird große Kunst, sobald sie die Entwicklung großer Persönlichkeiten vom Heimatboden aus in Volk und Menschheit hineinzustellen weiß.

Das Zielbild der Heimatkunstbewegung war groß gedacht, aber in Wirklichkeit ist es von keinem der Dichter am Schluß des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts, auch von Bartels und Lienhard nicht, erreicht worden. Die meisten Dichter gingen aufs Land, wie sie bisher in die Stadt gegangen waren. Die ersehnte Verschmelzung der Natur- und Kulturkräfte des deutschen Volkes ist leider nicht erreicht worden. Die Heimatkunst verlief in eine Bewegung, nicht viel stärker und bedeutender als die Sozialdramatik, die Renaissance-, die Märchen-, die Künstler- oder die Anklagedichtung gewesen war. Die Kluft, die seit der Gegenreformation zwischen Literatur und Volkstum in Deutschland besteht, ist nicht geschlossen worden. Es zeigt sich, daß hochgebildete, intellektuelle Naturen wohl das ferne Zielbild der nationalen Kunst erschauen und den Weg dahin weisen wollen, daß aber auch sie die umfassende nationale Kunst nicht schaffen können, wenn diese nicht aus dem Innern der ganzen Nation kommt und wenn nicht die Persönlichkeit und das Künstlertum der Schaffenden hinzutreten.

Im allgemeinen haben Bartels und Lienhard der Heimatdichtung wohl die Wege gewiesen, doch sind die nachstehenden Dichter, besonders Söhle, Löns und Polenz, ihnen an Urwüchsigkeit, Frische und Plastik der Gestalten überlegen.

Sohnrey Söhle Löns Holzamer

Nicht alle Dichter, die um 1900 heimatliche Stoffe behandelt haben, darf man in den Kreis der eigentlichen Heimatdichtung ziehen. Das gäbe ein ganz falsches Bild. Es ist vielmehr gewiß, daß sich der größte Teil der Heimatdichtung im Dienst der Unterhaltung verlor. Nur einige der Dichter, die ausgeprägt landschaftliche Züge zeigen, sollen hier eine Stelle finden, soweit sie nicht aus anderen Gründen besonders behandelt worden sind.

Heinrich Sohnrey, geb. 1859 in Jühnde bei Göttingen, Lehrer in Nienhagen später in Müllensen bei Hildesheim, wurde Journalist, gründete die Zeitschrift Das Land und

übersiedelte 1894 nach Berlin. Er ist der berufene Schilderer der hannoverschen Heimat. Sohnrey schrieb die niederdeutschen Walddorfgeschichten: Das Geschick der Lindenhüttenleute 1886, Friedesinchens Lebenslauf 1887, Der Bruderhof 1897, Hütte und Schloß 1902, Im grünen Klee, im weißen Schnee 1903, sowie das humorvolle Volksstück: Die Dorfmusikanten (nach Heinrich Schaumbergers Thüringer Geschichten) 1901 und das niederdeutsche Bauerndrama Düwels 1905. Auch auf volkskundlichem Gebiet und als Streiter für ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege ist Heinrich Sohnrey sehr verdienstvoll.

Karl Söhle, geb. 1861 in Ülzen, verbrachte seine Jugend in dem Dorfe Hankensbüttel in der Lüneburger Heide, war bis 1885 Lehrer in der Lüneburger Heide, während der Lehrerzeit wuchs die Musikliebe Söhles ins Leidenschaftliche, dazu drängten sich poetische Neigungen; wurde von Gönnern auf das Dresdner Konservatorium gesandt, aber die Nerven hielten nicht aus; begann aus innerem Drang zu schriftstellern, Avenarius nahm sich seiner an; dann besuchte Söhle die Berliner Universität und ließ sich endlich dauernd in Dresden nieder. Gotthelf, Keller, Raabe, Hansjakob, Liliencron, Tolstoi haben ihn als Dichter beeinflußt, von Musikern namentlich Brahms. Er schrieb: Musikantengeschichten 1897 und 1900, Sebastian Bach in Arnstadt 1902, Schummerstunde 1904, Der verdorbene Musikant (eine Art freier, dichterisch erfaßter und erzählter Selbstbiographie). Einzelne Erzählungen: Orgelweihe, Friede auf Erden, Hannjochen, Der heilige Gral.

Hermann Löns, der Schilderer der niedersächsischen Heide, geb. 1866 in Kulm in Westpreußen, studierte Medizin und Naturwissenschaften, führte ein wildes Studentenleben in Greifswald, war ein Mensch, der ständiger Aufregung bedurfte, ein Draufgänger, der seiner Sinnlichkeit alles opferte, wurde Redakteur in der Pfalz, in Hamburg, Hannover, Bückeburg, lebte dann dauernd in Hannover, lernte Geest und Marsch kennen, kam nicht mehr von Moor und Heide Niedersachsens los, durchdrang dies Land mit seiner Liebe, war Jäger und Dichter, führte nicht ohne Schuld ein zerrissenes Leben, lebte von seiner Gattin getrennt, stürzte sich 1914 aus einer großen Unbefriedigtheit in den Krieg, um Erlösung zu finden und fiel 48jährig im Jahr 1914 nahe dem Aisne—Marne-Kanal. Nach dem Tode erlangte er eine Berühmtheit, die zu dem inneren Wert seiner Dichtung in einigem Mißverhältnis steht. Von ihm die Heimatbücher: Mein grünes Buch 1901, Mein braunes Buch 1906, Aus Wald und Heide 1909, Mümmelmann 1909, Mein buntes Buch, Heidebilder 1913; Aus Forst und Flur; Goldhals, Tier- und Jagdgeschichten 1914. Ferner die Romane: Der Wehrwolf 1910 und Das Zweite Gesicht 1911. Dazu Balladen und Lieder. Löns wurde nach seinem Tode viel überschätzt. Er hatte ein Auge für die verborgene Schönheit der Natur, war ein ausgezeichneter Beobachter, namentlich des Tierlebens, das er ohne Voreingenommenheit schilderte. Fortleben werden von ihm Romane, Natur- und Tierschilderungen (Mümmelmann; Der letzte seines Stammes; Der Mörder), sowie eine Auswahl seiner Lieder und Balladen.

Wilhelm Holzamer, der Darsteller der hessischen Heimat, geb. 1870 in Niederolm bei Mainz, Volksschullehrer in Heppenheim an der Bergstraße, Bibliothekar des Großherzogs von Hessen, lebte als freier Schriftsteller 1902 bis 1905 in Paris, dann in Berlin, starb, 37 Jahre alt, 1907 in Berlin. Lyriker, Novellist und Essayist. Von ihm: Zum Licht (Gedichte) 1897, Peter Nockler, Geschichte eines Schneiders 1901, kleinere Geschichten: Der arme Lukas, Der heilige Sebastian.

Der Heimatkunstbewegung schließen sich als Künstler ohne jede Absicht einer Parteistellung, in einzelnen dramatischen Dichtungen an: Gerhart Hauptmann (Die Weber, Fuhrmann Henschel, Rose Bernd), Karl Hauptmann (Die lange Jule, Die armseligen Besenbinder), Max Halbe (Jugend), die Thüringer Armin Gimmerthal (Aschenbachs) und Paul Quensel (Um die Scholle 1897), der Elsässer Gustav Stoskopf (Der Herr Maire 1899), der Tiroler Karl Schönherr (Sonnwendtag 1902, Erde 1908), Emil Rosenow (Kater Lampe 1904), der Schwabe Heinrich Lilienfein (Maria Friedhammer 1904), der Niederdeutsche Fritz Stavenhagen (Mudder Mews 1905).

Außerdem von Erzählern in einzelnen Werken: Wilhelm von Polenz (Der Büttnerbauer 1895), Adolf Bartels (Die Dithmarscher 1897 und Dietrich Sebrandt 1898), Heinrich Schaumberger (Im Hirtenhaus 1873, Bergheimer Musikantengeschichten 1874), Timm

Kröger (Hein Wief 1899, Um den Wegzoll 1905), Klara Viebig (Kinder der Eifel 1897), Walter Siegfried (Um der Heimat willen 1897), Gustav Frenssen (Jörn Uhl 1901), Ottomar Enking (Familie P. C. Behm 1903), Hermann Stehr (Der begrabene Gott 1904), Helene Voigt-Diederichs (Dreiviertelstund vor Tag 1905), Hermann Anders Krüger (Gottfried Kämpfer, eine herrnhutische Bubengeschichte 1905), ferner Diederich Speckmann, Gustav Kohne u. a.

Polenz

An dichterischen Stimmungen übertrifft ihn Halbe, an dramatischer Kraft Erler, an künstlerischer Noblesse Schmidtbonn, an Künstlerblut Burte. Er ist ein wenig überschätzt, aber in der Gesundheit und Lauterkeit, in der Schlichtheit und gedrungenen Kraft seines Wesens ist Polenz eine der sympathischsten Gestalten der Jahrzehnte nach 1890.

Wilhelm von Polenz wurde 1861 in Oberkunewalde in der Oberlausitz geboren. Er stammte aus einem Geschlecht von Landedelleuten. Ohne eigene Neigung begann Polenz Jura zu studieren. Auf den Hochschulen in Leipzig und Berlin drang die Fülle der modernen Ideen auf ihn ein. Daheim verstanden ihn die Eltern nicht mehr; die adligen Kreise verargten ihm seine freie Richtung; aber auch von dem Kreis der jüngeren Literaten in Berlin und Friedrichshagen, von den Harts, von Hartleben, Halbe, Bölsche und Wille trennte Polenz ein Etwas, das im Blut und in der Erziehung lag.

Mit dem Roman Sühne und dem Drama Heinrich von Kleist begann er seine schriftstellerische Laufbahn. Er verheiratete sich mit einer feingebildeten englischen Dame, nahm den Abschied aus dem Staatsdienst und lebte einige Jahre in Berlin. Den größten Einfluß auf ihn hatte damals der frühere sächsische Oberstleutnant Moritz von Egidy, der Verfasser des Büchleins: Ernste Gedanken. Dieser merkwürdige Mann hatte seine glänzende Laufbahn aufgegeben, als ihn seine religiösen Überzeugungen dazu gedrängt hatten. Egidy war ein Volks- und Selbsterzieher ersten Ranges. Tausenden ist er ein sittlicher Erwecker geworden. Egidy gehörte zu den Menschen, bei denen das, was sie leben, mehr wert ist als das, was sie schreiben. Teilte Polenz auch nicht alle religiösen Ideen seines älteren Freundes, so führte er doch auf ihn seine sittliche Erweckung zurück. In der Großstadt ward Polenz erst inne, welch ein Segen für ihn in der Heimat lag. Wie Hauptmann, Halbe, Lienhard, Rilke zog er sich von Berlin zurück. „Ich finde, daß Sachen, die ich in Berlin geschrieben habe, an Originalität und Frische zurückstehen hinter dem, was ich in der Einsamkeit meines Landsitzes verfaßt habe.“ Er kehrte schließlich dauernd nach Oberkunewalde zurück, am öffentlichen Leben seines großen Heimatortes teilnehmend, dem Wald und seinem Gut Aufmerksamkeit widmend, ein Schiedsrichter in den Ausstandsbewegungen der Weber der Oberlausitz, Herz und Sinn offen für Volkskunst und ein freier, aufrechter, kraftvoll harmonischer Mann. In der Blüte seiner Jahre starb er 1903 in Bautzen. Er liegt in Mittelkunewalde begraben.

Drama: Heinrich von Kleist 1891.

Romane: Der Pfarrer von Breitendorf 1893. Der Büttnerbauer 1895. Der Grabenhäger 1897. Thekla Lüdekind 1900. Liebe ist ewig 1901. Wurzellocker 1902.

Novellen: Luginsland (Sechs Novellen, darunter: Mutter Maukschens Liebster, Zittelgusts Anna) 1901.

Verschiedene Schriften: Das Land der Zukunft (Reiseschilderungen aus Amerika) 1903. Erntezeit (nachgelassene Gedichte) 1904.

Ziemlich spät erst kam Polenz zum Bewußtsein seiner eigentlichen Begabung. Er war ein schwer und mühsam Lernender und dann ein zäh und gründlich Lehrender. Es lag in ihm die Neigung zum Breiten, Schwerfälligen. Nur anfangs geht durch sein Schaffen ein artistischer Zug, in seinem Drama Heinrich von Kleist. Doch rasch wird diese Neigung zu einer heraufgepufften Scheinkunst abgetan. Der Drang der Zeit nach Wahrheit, Ehrlichkeit, Echtheit begegnete sich mit Polenzens

innerstem Wesen. Der mächtige Strom sozialen Denkens fand in diesem modernen Sprößling eines alten Rittergeschlechtes ein tiefes menschliches Verstehen. Dabei blieb Polenz stets ein Edelmann. „Ich kann die Hoffnung nicht aufgeben, daß wir Junker noch eine große Zukunft haben. Ja, ich glaube daran wie an das Evangelium. Das Land ist ohne uns nun mal nicht zu denken! Zu tief sind wir in den Boden eingewurzelt, den wir seit Jahrhunderten kultiviert haben, als daß man uns so einfach herauswerfen könnte."

Aus den verschiedenen tüchtigen, doch in ihrer Vereinzelung keineswegs bedeutenden Elementen wäre ohne den Einfluß von Moritz von Egidy kaum so schnell eine einheitliche und ganze Persönlichkeit geworden. Sittlich-religiöse Gedanken beschäftigten den Dichter auf das ernsteste; auch bodenreformerische Ideen erkennen wir in dem Büttnerbauern. Es fehlte Polenz freilich im guten wie im schlimmen Sinn an Schwärmerei; nicht zu großen, tiefbewegten Kunstwerken trug ihn die sittlich-soziale Weltanschauung; aber das ist das Charakteristische an ihm, daß er mit den neu gefundenen Mitteln der realistischen Kunstweise die gesunden, sozial erzieherischen Gedanken der Egidyschen Bewegung verbunden und in seinen Werken dargestellt hat.

In drei Romanen hat er das Landleben geschildert: im Pfarrer von Breitendorf das Leben des G e i s t l i c h e n, der sich aus innerer Frömmigkeit dem Kirchentum immer mehr entfremdet und schließlich sein Pfarramt niederlegt; im Büttnerbauern das Leben des alten, mit der Zeit nicht fortschreitenden B a u e r n, der durch Wucherhände seinen Besitz verliert und sich schließlich im Angesicht seiner Felder selbst den Tod gibt; im Grabenhäger das Leben des J u n k e r s, der auf der Väter Erbe heimkehrt und dort nach zerstreuendem Großstadtleben die Pflichten des Grundbesitzers üben lernt. Die beiden ersten Romane spielen in der Lausitz, die Polenz als erster in der Literatur schildert; der Grabenhäger beschreibt das Adelsleben auf pommerschen oder märkischen Gütern. Gemeinsam ist diesen Werken die ruhige, ernste Sachlichkeit, die strenge Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit

Reicher an charakteristischen Einzelheiten als die Landromane sind die Großstadt- und Künstlerromane: Liebe ist ewig und Wurzellocker. Erlebnisse der Berliner Schriftstellerjahre spielen hier hinein. Liebe ist ewig ist die Geschichte eines armen Mädchens, das ein Opfer ihrer Hingabe an einen emporstrebenden Künstler wird und für den Geliebten stirbt. „Liebt Euch tief und stark. In der Liebe haben wir das ewige Leben." Der später entstandene Roman Wurzellocker wirft einen Rückblick auf überwundene Entwicklungsstadien im Leben des Dichters.

Polenz ist ein echter, doch kein großer Künstler. Nüchternheit, Temperamentlosigkeit bleibt sein unüberwindliches Erbteil. Am Ende seines Lebens schien es, als ob Polenz über die Grenzen seiner bisherigen Darstellungsart hinausschreiten wollte, äußerlich in dem Buch: Das Land der Zukunft, das nordamerikanische Kultur mit scharfem Blick erfaßte, innerlich, indem es ihn zur Lyrik zog. Er hatte vorausgeahnt, daß er noch einmal Verse schreiben werde. Nun kam es vor dem Tod mit unwiderstehlicher Macht über ihn. Er hatte das Gefühl seines nahen Endes: „s'ist Sterbenszeit, s'ist Erntezeit, auf, daß ich meine Sense schleife." Wie ein Schnitter, von einem jähen Tode dahingestreckt, lag er auf den Garben, ohne die volle Ernte in die Scheuer führen zu können.

Deutsche Gruppe

Eine Reihe von Dichtern, in denen gleich wie in den voranstehenden Dichtern der deutsche Gedanke besonders lebendig hervortritt, fasse ich unter dem Namen: Deutsche Gruppe zusammen. Ist unter den genannten auch keiner, der in die Ewigkeitssphäre reicht, so ergeben diese Dichter doch in ihrer Gesamtheit ein vielseitiges Bild von deutscher Art und Kunst. In der Meinung der Tageskritik treten diese Dichter meist zurück. Sie haben in der Tat auch keine Führung zu beanspruchen. Aber auf unsere Liebe haben sie Anspruch, und wer sich in ihre Gefühls- und Denkwelt versenkt, der wird erkennen, daß sich hier im Stillen, der Sonnenwärme der Zukunft harrend, vielleicht der Untergrund einer neuen nationalen Dichtung erhält.

Schmidtbonn

Vielleicht am meisten vermag man das an Schmidtbonn zu erkennen. Es ist merkwürdig, daß diesem Dichter noch kein dramatisches Werk von bleibender Bedeutung gelungen ist. Er besitzt soviel glückliche Gaben, soviel Reichtum der Fantasie und soviel Adel der Form, daß ihm noch manche Hoffnung der Zukunft gilt. Sein Lieblingsthema ist, wie Bab sagt, ein melancholischer Zwiespalt: „Die Schweifenden, die Fahrenden geraten in einen Gegensatz zu den Satten, Wohlgeordneten, den Bürgern".

Wilhelm Schmidtbonn, geboren 1876 in Bonn, wuchs in rheinischer Landschaft auf, voll Unabhängigkeitsdrang, widmete sich erst der Musik, dann dem Buchhandel, trat aus eigenem Antrieb aus der Buchhandlung aus, schrieb ein Drama, schickte es an den Literarhistoriker Litzmann in Bonn, der es durchsetzte, daß Schmidtbonn auf die Universität gehen konnte, studierte Philosophie und Literatur in Bonn, Berlin und Göttingen, kam 1901 mit dem Drama: Mutter Landstraße in Dresden zuerst auf die Bühne, sah, daß seine Kunst noch unentwickelt war, zog sich in die Einsamkeit der deutschen Alpen zurück, strebte auf dem Gebiet der Novelle vorwärts, wanderte von Ort zu Ort, kehrte nach der rheinischen Heimat zurück, wurde an Stelle von Paul Ernst bei Luise Dumont in Düsseldorf Dramaturg, lebte dann in Holland, in den Alpen und in den Rheinlanden und weilte 1915 als Kriegsberichterstatter im Felde.

Dramen: Mutter Landstraße (Das Ende einer Jugend) 1901. Der Graf von Gleichen 1908. Der Zorn des Achilles 1909. Hilfe, ein Kind ist vom Himmel gefallen (eine ernsthafte Komödie) 1910. Der verlorene Sohn (ein Legendenspiel) 1912. Die Stadt der Besessenen 1917. Der Geschlagene 1920. Die Schauspieler 1921.

Novellen u. a.: Die Uferleute (Geschichte vom Niederrhein) 1903. Die Raben 1904. Der Heilsbringer (legendenartiger Roman) 1909. Der Lobgesang des Lebens (Gedichte) 1911. Der Wunderbaum (23 Legenden) 1913. Kriegsbücher: Menschen und Städte im Kriege; Krieg in Serbien.

In Schmidtbonn mischen sich Lyrismus, moderner Realismus und shakespearische Züge. Vom Naturalismus ist er nur vorübergehend berührt; er schafft aus deutschem Gefühl, tritt an die Stoffe mit einem schwellenden Allgefühl heran, will sein Inneres verströmen und tut dies in einer durchwärmten Dichtersprache voll Stimmungsgewalt und herber Kraft. Er ist schlichter, klarer, gesammelter als Eulenberg; von Epigonenzügen freier als Lienhard; durchaus ein Eigener, wenn auch sein dramatisches Gestaltungsvermögen im Verhältnis zu seiner poetischen Gefühlsanlage nicht groß ist. In Mutter Landstraße schlug er ein Thema an, das er im Verlorenen Sohn und in dem Drama: Die Schauspieler

verändert noch einmal anklingen läßt: das Ende einer Jugend. Die Anschauung der Landstraße steht in dem Erstlingswerk Schmidtbonns der Anschauung des friedvollen Heimglücks gegenüber; der Held will sich unterwerfen, um sein Jugendglück wiederzufinden; aber es gibt keine Möglichkeit der Vereinigung. Im Grafen von Gleichen, einem Werk von größerer Reife, durchdringt Schmidtbonn die alte Sage mit neuartiger Tragik: es handelt sich um das Problem der Doppelehe, verbunden mit dem Problem der Gedankenschuld. Der Graf bringt die schöne Morgenländerin nach Hause, die er eigentlich hat töten wollen, nachdem ihm mit ihrer Hilfe die Befreiung aus sarazenischem Kerker gelungen; die Bluttat zu vollbringen, hinderte ihn aber aufquellende Liebe; die Gräfin, seine Gattin, die einsieht, daß eins von den Dreien weichen muß, vollführt die Tat, die er einst gewollt hat; der Graf zieht hinaus, an der Seite einen Knecht, der die Züge des Todesengels trägt. Im Zorn des Achilles wird der homerische Stoff einfach und schlicht und mit einer gewissen rührenden Innerlichkeit behandelt und in freier Erfindung zu Ende geführt: der einsame Held stellt sich aus innerer Notwendigkeit gegen eine Welt voll Enge und geht unter, weil er sich in der Weltanschauung der Vielzuvielen nicht zurechtfinden kann, ein Thema, das Schmidtbonn auch später gefesselt hat. In Hilfe, ein Kind ist vom Himmel gefallen, hat er mit bemerkenswerter Kühnheit einen modernen Grundgedanken gepackt: daß ohne Geld ein anständiges Leben heute nicht mehr geführt werden kann. Im Verlorenen Sohn sucht er für das alte Thema, Kontrast der Fahrenden und der Besitzenden, einen stilistischen Ausdruck.

In dem Wiedertäuferdrama: Die Stadt der Besessenen (Münster 1534) prallen Einzelwahn und Massenwahn, erotischer und religiöser Wahn aufeinander. In dem Kriegsdrama: Der Geschlagene, der Tragödie des blinden Fliegers, der, heimgekehrt, die Wurzelhaftigkeit des Gefühls verloren hat, verderben leider psychologische Überladungen den Eindruck. Von den epischen Dichtungen Schmidtbonns ist der Wunderbaum, das Buch der dreiundzwanzig Legenden, ein wundervolles Buch, am höchsten zu stellen. (Einzelgeschichten: Ahasver und das Kind, Der Flieger, die drei Pfeile). Ergreifend ist seine Flucht zu den Hilflosen als Tierfreund. Seine Kriegsbücher sind voll Anschaulichkeit.

Burte

Hermann Burte (eigentlich Strübe), geb. 1879 zu Maulburg, einem evangelischen Pfarrdorf im badischen Wiesenthal, Sohn des 1912 gestorbenen badischen Schriftstellers Friedrich Strübe, stammte aus einem ursprünglich bäuerlichen und handwerkerlichen Geschlecht. Die Mutter, religiös gestimmt, verkörperte die Welt des Markgräfler Bauerntums, der Vater mehr die geistige Welt der Weimarer Überlieferung. Seinem künstlerischen Zuge folgend, besuchte Burte drei Jahre die Kunstgewerbeschule und die Akademie in Karlsruhe; „öde leere Jahre künstlerischen Drills". Im Jahr 1904 erschloß ihm die Freundschaft mit dem Grafen Friedrich Franz v. Hochberg, einem Studiengenossen an der Karlsruher Akademie, die Welt. Er verbrachte zwei Jahre in England, wo die Zeit Shakespeares, der Königin Elisabeth und englischen Renaissance, das Schaffen Byrons, Whistlers, Ruskins, Wildes ihm nahekamen. Dann ging er zwei Jahre nach Frankreich und Paris, wo er Rabelais, Balzac, Baudelaire und die französischen Dramatiker studierte. Im Jahr 1908 kehrte er nach Deutschland zurück, wo ihm die heimischen Verhältnisse fremd entgegentraten. Die ersten schriftstellerischen Versuche, drei Einakter, erschienen 1907. Aber erst 1910 folgte, aus einem Herzenserlebnis in

England mit einer vornehmen Lady hervorwachsend, sein erstes wirkliches Dichtwerk Patrizia. In der Schweiz, wo er mit Bernoulli verkehrte, der ihn zu Flauberts und Nietzsches Geisteswelten führte, entstand 1911 das Werk: Wiltfeber, der ewige Deutsche, die Geschichte eines Heimatsuchers, das den Eindruck des heimkehrenden Dichters von der Kleinwelt des Markgräfler Dorfes und von der Geisteswelt des deutschen Volkes wiedergibt. Das Werk erhielt auf Vorschlag Dehmels 1912 zugleich mit dem Drama: Der Bettler von Reinhard Sorge den Preis der eben gegründeten Kleiststiftung. Diese Ehrung bereitete Burte den Weg als Epiker wie als Dramatiker.

Lyrisches und Episches: Patricia (Sonette an eine Engländerin) 1910. Wiltfeber, der ewige Deutsche (Weltanschauungsroman) 1912. Die Flügelspielerin (Sonette) 1913.

Dramatisches: Drei Einakter 1907. Herzog Utz 1913. Katte 1914. Simson 1918. Warbeck 1920. Der letzte Zeuge 1921.

Burte hat mehr Chaos und mehr Fantasie als Schmidtbonn; die Berührung mit dem Naturalismus ist auch bei ihm nur flüchtig; Shakespeare und Kleist haben den Bau seiner Dramen beeinflußt, die Gefühlswelt seiner Dichtung auch Nietzsche, obschon sich Burte gegen den „Sprüchemacher" Nietzsche mit Leidenschaftlichkeit wendet. Burte ist von der Heimat bestimmt. Er schafft als Dramatiker schwerblütige, dunkle, eigenwillige, dem Alltag ferne Problemstücke, die sich zum Teil trotzig den Forderungen des gewöhnlichen Theaters verschließen. Im allgemeinen hat man den Eindruck eines großen, in der Entwicklung begriffenen Talentes: viel Stauungen von Blut und Geist; eine starke Gefühlswelt will zutage treten, „aber der Gang ist noch nicht gefunden, der alles zu fassen imstande ist." In dem Roman Wiltfeber, der Geschichte eines Heimatsuchers, bricht der Hohn, die Weltunzufriedenheit, die leidenschaftlich-heroische Lebensanschauung der Jugend, ihr Glaube an das Ideale strudelnd, aber formlos und unklar hervor. Es ist kein Roman, sondern weit mehr eine Anklagedichtung, eine Reflexionsdichtung über Religion, Politik, Kunst und Sozialismus. Burte will hier eine Weiterentwicklung von Nietzsche, eine Verbindung von Nietzsche und Christus erreichen; er will die Erlösung der deutschen Nation von dem Feldwebelstaat, von der Schreibstubenhand und vom Pöbel; stark tritt die Liebe zum Deutschtum hervor. Die Gedichtbücher Patricia und Die Flügelspielerin gestalten episch-lyrisch eigene Seelenerlebnisse. Sie suchen in der künstlichen Form des Sonetts eine innere Gebundenheit. Die Sonette an Patricia glühen von Leidenschaft; die Flügelspielerin zeigt größere Reife. Das elementar stürmende Drama Herzog Utz (Herzog Ulrich von Württemberg) faßt die Geschichte der Ermordung des Ritters Hans von Hutten durch Ulrich gedanklich tief: der Urtrieb der menschlichen Leidenschaft des Herzogs wird durch die Herrscherpflicht des Fürsten gebändigt. Die eigentliche Überwindung des Individualismus ist Burte erst in Katte gelungen (entworfen 1907, aufgeführt 1914). Der bekannte Konflikt zwischen dem jungen Friedrich dem Großen und seinem Vater König Friedrich Wilhelm I. wird hier vom Standpunkte Kattes aus gesehen; Friedrich spielt nur eine untergeordnete Rolle; Katte fällt, ein „Bauopfer" für die Idee des preußischen Staates. Hineinverwoben ist die Liebe Kattes zur Prinzessin Wilhelmine. Der dichterische Fortschritt von Herzog Utz zu Katte ist bedeutend. Das Drama Warbeck, von Schillers gleichnamigem Fragment ganz unabhängig, gibt in drei Königsgestalten (Heinrich VII., Warbeck und Jakob von Schottland) eine Kritik des Königsgedankens;

Simson, ein Drama aus einer kühn geschauten fremdartigen Welt, zeigt den blonden Riesen als Irrenden und Ringenden zwischen einer blonden und einer dunkelhaarigen Frau.

W. v. Scholz

Wilhelm v. Scholz, geb. 1874 in Berlin, Sohn des früheren preußischen Staatsministers, wuchs am Bodensee auf, studierte in Berlin, Lausanne und Kiel, ward Offizier in einem badischen Regiment, schied aber unbefriedigt 1895 wieder aus dem Dienst, studierte von neuem in München, lebte einige Jahre in Weimar in Umgebung von Paul Ernst und S. Lublinski, namentlich mit Hebbel und seiner Dramaturgie beschäftigt, ließ sich in Seeheim bei Konstanz nieder, war bis 1922 Dramaturg am Stuttgarter Landestheater und gab sich dann wieder seinem dichterischen und kunstphilosophischen Schaffen hin.

Lyrisches und Episch-lyrisches: Frühlingsfahrt 1896. Hohenklingen 1898. Der Spiegel 1902. Neue Gedichte 1912. Übertragungen mittelalterlicher Lyriker.

Dramatisches: Der Besiegte 1899. Der Gast 1900. Der Jude von Konstanz 1905. Meroe 1906. Vertauschte Seelen 1910. Gefährliche Liebe 1913. Die Feinde. Doppelkopf (einaktiges Marionettenstück). Herzwunder 1915. Der Wettlauf mit dem Schatten 1920.

Prosaisches: Gedanken zum Drama 1905. Der Bodensee, Sommertage am Bodensee 1907. Deutsche Dramaturgie 1907 ff. Die Beichte (Novellen). Reise und Einkehr. Städte und Schlösser. Die unsichtbare Bibliothek (kritische Würdigung nur geplanter, aber nie ausgeführter Werke). Bühnenbearbeitung des Hölderlinschen Empedokles. Neuausgabe der Werke des Mystikers Heinrich Seuse. — Ges. Werke 1919 ff.

Scholz wuchs in einer Zeit heran, als der Naturalismus im Abblühen war. Wohl aber erfuhr er von der Droste, von K. F. Meyer und Novalis, von den alten süddeutschen Mystikern und von den modernen Symbolisten bestimmende Einflüsse. Einen symbolischen Realisten nennt er sich selbst. In vielverschlungener Entwicklung hat er sich entfaltet. Man verwirrt sein Bild, wenn man ihn wegen einer vorübergehenden Beziehung zu den Neuklassikern stellt. Scholz war weder ein Neuklassiker noch ein Naturalist. Sein entwicklungsgeschichtliches Merkmal ist vielmehr, daß er einer der frühesten Vorläufer der expressionistischen Kunstbehandlung war. Freilich ist seine Entwicklung nicht gradlinig verlaufen. Den Kern seines Wesens offenbaren die lyrische Sammlung: Der Spiegel 1902 und das mystische, wenn auch gestaltlose Drama: Der Gast 1900. Hier ist Scholz mit der geschichtlichen Entwicklung dauernd verflochten. Die Dämmerung, die Nacht, das Geheimnis, das Irrationale hat kein Dichter der Zeit um 1900 künstlerischer und lebensvoller ausgedrückt als Wilhelm von Scholz. In der Folge drängt sich das dramatische Schaffen vor. Scholz, der Lyriker und Mystiker, hat eine unglückliche Liebe zum Drama. Unwesentlich bleiben seine beiden Tragödien: Der Jude von Konstanz und Meroe. Der getaufte Jude ist heimatlos und heimatsüchtig; er geht unter in Weltüberdruß und eigenem Unvermögen. Meroe zeigt den Konflikt zwischen Königtum, Priestertum und Muttertum. Hier leben die Gestalten nicht; sie bleiben papieren; sie sind geistreich aber trocken. Als Dramatiker nimmt Wilhelm von Scholz seinen Ausgang von Hebbel. Etwa nach 1900 muß der Dithmarsche bestimmend in das Schaffen von Scholz eingetreten sein. Völlig unabhängig preist Wilhelm von Scholz Hebbels Judith als einen Gipfel der Kunst und verwirft Maria Magdalene. Zugleich stellt er sich (in den Gedanken zum Drama) dem naturalistischen Drama der Zeit entgegen: Das

psychologische Drama, sagt Scholz, ist ein Irrtum; die psychologische Richtigkeit erweckt nicht den Eindruck zwingender Notwendigkeit, eher das Gegenteil. Psychologische Richtigkeit ist für die Wirkung belanglos; nicht darauf kommt es an, daß das Dargestellte sich genau dem Leben anpaßt, sondern allein darauf, daß sich die seelischen Vorgänge im Innern des Dichters in eine sichtbare räumliche Erscheinung umwandeln. Noch merkwürdiger ist die Wandlung, die sich in Wilhelm v. Scholz von 1905 bis 1912 auf einem andern Gebiet vollzogen hat. Im Jahr 1905 erblickt er im Gefühl der Notwendigkeit den Urquell der Kunst. Im Jahr 1912 sind ihm Zweifel an der Richtigkeit dieses Satzes aufgestiegen und er spricht von der Berechtigung des Zufalls im Drama. Er nennt den Begriff der Notwendigkeit „verfließend und ehrlichem Denken nicht standhaltend". Er führt als Theoretiker den Zufall ins Drama wieder ein. Er fühlt sich ganz antinaturalistisch, durch das Walten des Zufalls im Kunstwerk von einem inneren Zwang befreit. Er drängt, wie diese Beispiele zeigen, sichtlich einer neuen Entwicklung entgegen.

Am Glauben an die Wirklichkeit der Welt, diesem Eckpfeiler der Zeitdichtung, hält der Dichter Scholz fest; das unterscheidet ihn von den eigentlichen Expressionisten, aber er nähert sich stark ihren Anschauungen. Mystische Klänge finden sich auch in dem grotesk philosophischen, nur zu gekünstelten Lustspiel aus Tausendundeiner Nacht: Vertauschte Seelen (Beseeltes und Unbeseeltes rinnen zusammen, alles fließt und die ganze Welt ist nur ein Scheingebilde); mächtiger tritt es hervor in dem Mirakelspiel Herzwunder (die Madonna tauscht ihr Herz mit des Mönches Amandus Herz) und in dem Schauspiel: Der Wettlauf mit dem Schatten, ohne daß hier die volle Gestaltung gelungen wäre. So ist Wilhelm von Scholz ein grübelnder Poet voll Ehrlichkeit, Männlichkeit, von selbständigem geistigem und künstlerischem Gepräge, aber über ein bestimmtes Maß hinaus fehlt ihm das schöpferische Vermögen.

Emil Gött

Emil Gött hat eins der merkwürdigsten Leben geführt. Als Sohn eines badischen Briefträgers wurde er 1864 in Jechtingen am Kaiserstuhl geboren. Mühsam erlangte er die Mittel zum Studium. In Freiburg und später in Berlin studierte er. In den Grundlinien seines Wesens war er stark von Tolstoi beeinflußt. Ein erträumtes Naturdasein lockte ihn zu völliger Ungebundenheit. Der Besitz einer eigenen Scholle war sein höchster Wunsch. Teils allein, teils mit seinem Freund, dem badischen Erzähler Emil Strauß wanderte er in Gottes freie Welt, kam nach Italien und Tirol, war Vegetarier, Kommunist, Alkoholgegner, erwarb sich jahrelang seinen Unterhalt als Gärtner, Handwerksbursche und Erdarbeiter mit Spaten und Schaufel, schrieb Dichterisches nur in großen Unterbrechungen, kehrte heim, hatte 1894 seinen ersten Theatererfolg mit den Verbotenen Früchten und erwarb sich von dem Ertrag das Landgut Leihalde bei der Burg Zähringen. Das Geld zerrann bald; ein früher Todeskeim lag in ihm; ruhelosen Geistes war er Maschinenerfinder, Bauer, Dichter, Menschenerzieher und Weltverbesserer zugleich. „Drei Dinge will ich: einen Fleck der mütterlichen Erde bebauen, ein vollendetes Kunstwerk schaffen und den Augen der Frau begegnen, die beides versteht." Nur das erste Ziel hat der Dichter erreicht. Um die eigene Scholle zu halten, griff er zur Feder, er arbeitete dichterisch, um Hypotheken zu bezahlen, verpfändete seine kostbaren Tagebücher, um eine Sandgrube zu finanzieren, plante die Herausgabe eines neuen dramatischen Gedichtes, um einen kleinen Steinbruch und eine kleine Ziegelei anzulegen. Vergebens suchten ihn seine Freunde der schwankenden Existenz zu entziehen. Einen sicheren Berliner Erfolg, die Aufführung seiner Komödie Edelwild mit Kainz in der Haupt-

rolle, zerstörte er selbst, indem er das Werk vor der Aufführung zurückzog. Es war der Ekel vor der geschäftlichen Ausnutzung des Geistigen, und doch hat Gött eigentlich alles, seine Lebenskraft und seine höchste Begabung, dem Besitztum auf der Leihalde geopfert. Durch Mißwirtschaft und Schulden kam das Gütchen, das er so heiß erstrebt hatte, zurück. Ein schmerzvolles Leiden entkräftete Gött; aber hellen Geistes, ein sprudelnder Lebensbejaher bis zuletzt, kämpfte er gegen Nietzsche, schrieb unter tausend Martern sein letztes Lustspiel Mauserung und starb, 39 Jahre alt, 1908 in Freiburg.

Gött ward erst nach seinem Tode bekannt. Seinen Nachlaß, Tagebücher und Briefe, gab der Freiburger Literarhistoriker Wörner teilweise heraus; Gött war ein unersättlicher Briefschriftsteller und Tagebuchschreiber. In der Freiburger Universitätsbibliothek liegt noch der größere Teil der rücksichtslos offenen Aufzeichnungen. Gustav Manz und Hermann Bahr traten für den Dahingeschiedenen ein; in Romanen von Emil Strauß (Kreuzungen), Moritz Heimann (Die Tobiasvase) und Anton Fendrich (Emil Himmelsheber) erscheint Emil Götts merkwürdiges Bild. Über sein Leben und Schaffen schrieben Wörner und Fritz Droop. Seine Mutter Maria Ursula veröffentlichte das Buch: Emil Gött, sein Anfang und sein Ende 1921.

Verschwindend klein ist die Zahl seiner Werke. Von ihm erschienen die Komödien: Der Adept 1892 (spätere Bearbeitung: Verbotene Früchte 1894, letzte Bearbeitung: Der Schwarzkünstler). Edelwild 1901; Fortunatas Biß; Mauserung 1908. Ferner: Kalendergeschichten; Aphorismen und Reflexionen; Briefe und Tagebücher, herausgegeben von Roman Wörner, 3 Bde. Gesammelte Werke 1911.

Wie die Geschichte seines Lebens und die Aufzählung seiner Werke schon zeigt, hat sich Emil Gött zersplittert und als Mensch wie als Dichter verschwendet. Persönlich ein Glücklicher, eine Frohnatur, ein schwärmender, suchender, dabei in seinem Wesen durchaus kerndeutsch fühlender Dichter, hat Gött in seinen Komödien doch zumeist den leichten Schwung, die zierliche Reflexions- und Wortkunst der romanischen Völker gesucht. Eigentlich gibt weder der Schwarzkünstler (mit der Hauptfigur eines heiter überlegenen Weltfahrers) noch das in der Zeit Harun al Raschids spielende Edelwild den Charakter Götts vollkommen wieder. Lediglich das Drama Fortunatas Biß (die Gewissenskämpfe in Vertretern eines neuen Menschentums) erhebt sich zu höherer Bedeutung. Gött hat zu wenig geschaffen, um in der Überfülle der modernen dramatischen Produktion ein dauernder Bereicherer der deutschen Bühne zu sein.

Karl Schönherr

Zu dem höchsten Ansehen kam von den bisher genannten Dichtern ohne Frage Karl Schönherr. Frisch, voll fröhlichem Humor, aber unbedeutend setzt er 1895 mit Tiroler Dialektdichtungen ein. Dann vergeht einige Zeit, und erst um 1900 beginnt seine eigentliche Laufbahn als Dramatiker. Wie sich aus der Skizzensammlung Caritas erkennen läßt, brachten Großstadt und Studium einen tiefen Riß in sein Leben.

Karl Schönherr wurde 1869 zu Axams geboren, in dessen Nähe sich die Martinswand über dem Inn erhebt. Sein Vater, ein kernfester Mann, starb früh. Unter Obhut seiner Mutter wuchs er zwischen den Bergen auf. Er studierte in Wien Medizin. Da er mittellos war, unterstützte ihn das Ehepaar Eisner viele Jahre. Sein erstes Drama Judas fiel in Wien durch. Er war einige Jahre Zahnarzt, später wurde er praktischer Arzt. Seinen Wohnsitz nahm er in Wien oder auf seinem Anwesen zu Telfs in Tirol. 1908 erhielt er die Hälfte des Schillerpreises und den Bauernfeldpreis, 1910 den Grillparzerpreis. 1921 ward er zum Leiter des Grazer Schauspielhauses ausersehen.

T i r o l e r A n f ä n g e: Inntaler Schnalzer (mundartliche Gedichte) 1895. Tiroler Marterln. Allerhand Kreuzköpf, Geschichten und Gestalten aus den Tiroler Bergen 1895.

E r s t e D r a m e n: Der Judas von Tirol. Die Tragödie braver Leut. Die Bildschnitzer (Einakter) 1900. Sonnwendtag (in drei verschiedenen Fassungen) 1902—12. Karrnerleut (Einakter) 1905. Familie 1905. Erde 1907. Das Königreich (Märchendrama) 1908. Glaube und Heimat 1910.

P r o s a s c h r i f t e n: Caritas (kleine Geschichten) 1904. Aus meinem Merkbuch (Skizzen, auch Autobiographisches) 1911. Schuldbuch (Novelle) 1913.

S p ä t e r e D r a m e n: Die Trenkwalder (Umarbeitung des Sonnwendtages) 1913. Der Weibsteufel 1914. Volk in Not 1915. Frau Suitner 1916. Das Narrenspiel des Lebens 1918. Kindertragödie 1919. Der Kampf (Vivat Academia) 1921.

Fast alle Dichtungen Karl Schönherrs sind voll Ernst und düsterer Tragik. Er selber sagt, daß der einzige Dichter, von dem er gelernt habe, Ibsen gewesen sei. Das stimmt, so verwunderlich es auch erst klingt, für den Grundzug seines Schaffens, für den Schöpferwillen selbst: in fester Architektonik, logisch bewußt, zumeist in analytischer Technik, die etwas Vergangenes enthüllt, oft mit raffiniert einfacher Theatralik werden die dramatischen Stoffe zusammengedrängt. Der Vergleich mit Anzengruber ist verfehlt; die Ähnlichkeit liegt hier nur auf stofflichem Gebiete. Es fehlt Schönherr an der Anschaulichkeit, der Gestaltungskraft, der freudigen Hingabe Anzengrubers an die Natur und es gebricht ihm an der Fülle des dichterischen Lebens. Ein Anzengrubersches Dorf und ein Schönherrsches Dorf sind himmelweit verschieden; das Anzengrubersche Dorf ist ein Ameisenhaufen, in dem es kribbelt und wibbelt, scheinbar oft ganz zwecklos, nur aus Freude am Leben selbst; ein Schönherrsches Dorf ist eine schematische Zeichnung für eine naturkundliche Unterrichtsstunde: nur das Notwendigste ist eindrucksvoll da, aber das Geradlinige, das Konstruierte und zugleich das Effektvolle drängt sich hervor. Schönherr ist volkstümlich, aber naturlos. Er ist eine feste sympathische dichterische Persönlichkeit, aber ein großer Dichter ist er nicht. Alle Gestalten stehen bei ihm von vornherein fest, darum wird ein unpoetischer Betrachter ihre Charakteristik sehr bewundern, aber so wie sie sind, bleiben sie niet- und nagelfest stehen. Hier ist vergleichsweise Ibsen bei weitem der Größere: fast alle Ibsenschen Figuren haben eine seelische Entwicklung und das Drama bewegt sich in seiner Idee wie ein Sonnensystem im Kleinen vorwärts. Bei Schönherr drehen sich die Ereignisse mit ihren starren Gestalten stets nur um eine logische Idee. Sicher ist Anzengruber, Schönherrs Vorgänger, oft absichtsvoller und zugleich primitiver als dieser; Schönherr übertrifft seinen Vorgänger mehr durch die Abwesenheit von Fehlern als durch eigene Vorzüge; aber das ganze Dichtwerk kommt bei Anzengruber aus wärmeren Klimaten, aus reicheren Gefühlszonen als bei Schönherr. Es fehlt Schönherr — wie so vielen gewandten Theatralikern auch — der lyrische Ton zum großen Dichter. Schönherr als Einzelerscheinung, als gesunde volkstümliche Reaktion gegen übertriebene Stilkunst und Ästhetizismus, ist wertvoll und in der Literatur nach 1900 schwer zu entbehren; aber Theatraliker wie er müßten, wenn sie zahlreicher erschienen, zu künstlerischer Verödung des Theaters führen.

Die beiden Hauptwerke Schönherrs von 1900 bis 1910 sind Erde und Glaube und Heimat. Es sind breitangelegte, personenreiche, etwa im Stil von

Egger-Lienz gehaltene freskohafte Volksdramen. In Erde wird der Hunger der bäuerlichen Menschen nach Land verbunden mit dem Motiv des Gegensatzes der älteren Generation gegen den Lebenswillen der jüngeren. In Glaube und Heimat hat man vielfach ein Ewigkeitswerk und eine Glaubenstragödie gesehen. Aber weder Lokal- noch Zeitfarbe (Zeitalter der Gegenreformation in Steiermark und Tirol 1620) werden recht deutlich und aus Glaubensinbrunst ist das Werk sicherlich nicht geboren. Es ist von vornherein geschrieben für die damals noch von der Zensur verengte Bühne, für die Paritätsgefühle der Zuschauer: weder katholische noch protestantische Überzeugungen sollen verletzt und auch neuheidnische Sympathien sollen für die Kämpfe zwischen Protestantismus und Katholizismus gewonnen werden. So liegt denn die Bedeutung dieses Werkes nicht in seinem religiösen Kernpunkt, sondern mehr in dem Willen des Dichters, einmal loszukommen von dem bloß Psychologischen und dem Nur-Erotischen, und große weltbewegende Konflikte im volksmäßigen Drama der Gegenwart zu gestalten.

Von 1910 bis 1913 schweigt der Dramatiker in Schönherr. Als er wieder hervortritt, erscheint er verwandelt. Er hat sich gesammelt und konzentriert; er hat eine neue, eigenartige Technik gefunden: Das Drama spielt jetzt auf einem, höchstens zwei Schauplätzen lediglich zwischen zwei oder drei Personen; der Seelenanalyse wird, auch wenn Freskowirkungen erstrebt werden, mehr Raum gewährt (Weibsteufel, Frau Suitner, Kindertragödie); auch in dem Kampfgemälde aus dem Tiroler Freiheitskampf vom Jahr 1809 Volk in Not treten eigentlich nur zwei handelnde Personen, Hofer und die Rotadlerswirtin, auf. Das Hauptwerk dieser Epoche ist der Weibsteufel. Auch diesem Werk hat man einst die Ewigkeit geweissagt, aber man ist bald davon abgekommen. Das geradlinige Drama (Mann, Frau, Grenzjäger) leidet an einer inneren Unwahrheit: es strebt dumpf fiebernd nach Erregungen der Erotik, aber es wagt nicht, der Natur den Lauf zu lassen. Die Charaktere sollen einerseits „selbwachsene", erdgeborene, fast Hans Sachsische Gestalten sein, andererseits aber tragen sie die Eigenschaften ihrer Seele auf des Dichters Wunsch wie Plakate auf einer Stange vor sich her und bewegen sich nach einer erkünstelten theatralischen Algebra gegeneinander. Ein Ärztedrama ist das Narrenspiel des Lebens. Ein bitteres Standesdrama, dürftig als Dichtung, aber als pessimistisch gefärbtes Selbstbekenntnis nicht unwichtig.

Eberhard König Erler Geucke

Eberhard König, geb. 1871 in Grünberg in Niederschlesien, der Sohn eines Prokuristen, empfing von der Mutter, die einer alten Handwerkerfamilie entstammte, die entscheidenden Richtlinien. Er kam in Berlin auf die Schule, verlebte aber die Ferien in Grünberg. Gern wäre er bildender Künstler geworden; der Wille des Vater bestimmte ihn zur Wissenschaft. Er studierte in Berlin und Göttingen Philologie und Altertumswissenschaft. Fast unbeabsichtigt war sein erstes Drama Gevatter Tod entstanden. Der Erfolg lockte ihn zur schriftstellerischen Laufbahn. Er lebte ohne Amt; vorübergehend war er in Berlin Dramaturg. Nur mühsam drang er als Dichter durch. Ein ernster Künstlerwille, der rastlos um Vollendung ringt, sich nicht bloß mit schönheitlichen Werten begnügt, sondern religiöse und sittliche Gedanken verkörpern will, geht durch sein Schaffen. „Gegensatz von Diesseits und Jenseits, von Schein und Sein in organischer Gliederung und reicher Abstufung, in wechselnder, aber den schärfer Hinsehenden immer aufs neue fesselnder Gestaltung." König schrieb die

Dramen: Gevatter Tod 1900, König Saul 1903, Meister Josef 1906, Wielant der Schmied 1906, Stein (Festspiel) 1907, Ariadne 1909, Don Ferrante (Renaissancedrama) 1910, Teukros 1915, die Trilogie Dietrich von Bern 1920. Ferner veröffentlichte er geschichtliche Erzählungen (Der Dombaumeister von Prag); Von dieser und jener Welt (Märchen und Dichtungen) 1916. Das Beste und Eigenste in König ist das Germanische: Das spröde Verschlossensein im eigenen Ich, das männlich schlichte Heldentum. Ein tragisches Thema, das namentlich in Teukros anklingt, das Thema des verkannten Helden, steigt tief aus seinem Innern. Er hat schwer um Anerkennung gerungen; in seiner Dietrichtrilogie unternahm er einen großen Anlauf, ohne daß hierfür die Kraft ausgereicht hätte. Einzelwerke der Trilogie: Sibich, Herrat, Rabenschlacht. Er besitzt Adel und lyrische Fülle, aber den Feuerstrom wahren dramatischen Lebens in seine Stücke zu leiten ist ihm bisher nicht gelungen.

Otto Erler, geb. 1873 in Gera, studierte neuere Sprachen, Geschichte und deutsche Literatur in Marburg, Berlin und Greifswald, wurde Oberlehrer in Plauen i. V., erregte mit einem gärenden Künstlerdrama Giganten 1901 Aufsehen, wurde durch Vermittlung von Adolf Stern 1902 an das Annenrealgymnasium nach Dresden berufen, um einer großen Bühne näher zu sein, schrieb das klügelnde Problem- und Diskussionsstück: Die Ehekünstler 1903, das fünfaktige Drama Zar Peter 1905, die zierlich gebaute Komödie: Die Reliquie oder die Hosen des heiligen Bartolus (nach einer Facetie des Florentiners Poggio) 1910 und das große historische Trauerspiel Struensee (Der Engel von Engelland) 1916. Erler ist ein bedeutender Theatraliker, der die Mittel des akademischen Dramas kühn benützt und steigert. An rein theatralischem Temperament ist er den meisten zeitgenössischen Dramatikern überlegen. Sein Zielbild ist das geschichtliche Drama von Hebbelscher Prägung; er will den Bund psychologischer Wahrheit und theatralischer Architektonik. Die große Gefahr, in der dieses Talent schwebt, ist das Versinken in das Theaterromanhafte, in die Wildenbruch-Wirkung mit Intrigenspiel. Zar Peter erwies frühe Bühnenkenntnis in der Gestaltung des Konfliktes zwischen Peter dem Großen und seinem Sohn Alexei; Struensee behandelte den wohlbekannten tragischen Stoff vom Standpunkt der Königin Karoline Mathilde. Im allgemeinen hat man den Eindruck, daß in Struensee eine Hebbelsche Planskizze mit starken Bühnenmitteln ausgeführt ist, daß aber das Geistige und Gefühlsmäßige das Stoffliche nicht verzehrt hat.

Kurt Geucke, geb. 1864 in Meerane, gewann mit dem Drama König Sebastian 1900 seinen ersten Ruhm. Geucke vereint theatralischen und romantischen Glanz in der Tragödie des verschollenen portugiesischen Kriegshelden, der aus maurischer Gefangenschaft in sein Königreich heimkehrt, doch hängt das Erstlingswerk noch stark mit dem Epigonendrama zusammen. Geucke ist über diesen Anfang als Tragiker nicht hinausgekommen. Ein später veröffentlichtes Jugendwerk: Die Tochter des Loredan bringt, da die literarische Entwicklung rasch fortgeschritten, nichts wesentlich Neues. Das Lustspiel: Der Meisterdieb 1907 ist neben Sebastian sein bestes Werk. Der Roman eines edel strebenden Emporkömmlings, der aus einem armen Bergarbeiter zum Chef eines Hamburger Großhandelshauses aufsteigt, in Brasilien kolonisiert und, neunzig Jahre alt, stirbt, geht über mittlere Höhe nicht hinaus (Rust. Die Geschichte eines Lebens 1911).

Enrika von Handel-Mazzetti

Enrika von Handel-Mazzetti wurde als Tochter eines Hauptmanns im östreichischen Generalstab 1871 in Wien geboren. Die Familie stammte aus Württemberg, die Mutter war Ungarin. Der Vater starb früh. Enrika wurde streng katholisch in einem Kloster in St. Pölten aufgezogen. „Sehr bald zog mich der ignatianische Geist, der hier in liebenswürdigster Weise in Erscheinung trat, unwiderstehlich an, und ich gab mich ihm willig und ganz zu eigen." In ihrem sechzehnten Jahr verließ sie das Kloster und lebte bei ihrer Mutter in Wien. In ihrer Familie waren schon gewisse Gegensätze vorhanden, die sie in ihren Dichtungen später darstellte: ihr Vater hatte der streng katholischen Weltanschauung angehangen, die frühverwitwete Mutter folgte mehr der josefinisch-liberalen Denkart. Die eine Schwester nahm später den Klosterschleier; Enrika bgann sich mit schriftstellerischen Arbeiten zu beschäftigen und gründliche geschichtliche und sprachliche Studien zu treiben. Später übersiedelte sie nach Steyer in Oberöstreich. Dort spielen zum Teil auch ihre Romane: Die arme Margaret

und Stephana Schwertner. Früh stellte sie ihr Talent in den Dienst der Glaubensdichtung. Enrika begann in den 90er Jahren mit katholischen Volkserzählungen, geistlichen Liedern, Dramen und Krippenspielen, die konventionell waren. Um 1900 tritt sie mit ihren großen Romanen aus der Zeit der Gegenreformation hervor. Marie von Ebner-Eschenbach und Wilhelm Raabe gehörten zu den frühen Bewunderern der Handel-Mazzetti

Sie schrieb die geschichtlichen Romane: Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr 1900, Jesse und Maria 1906, Die arme Margaret 1910, Stephana Schwertner (dem Umfang nach ihr größtes Werk: 1. Unter dem Richter von Steyer, 2. Das Geheimnis des Königs, 3. Jungfrau und Martyrin) 1912—13. Der deutsche Held (der Held ist Erzherzog Karl, der Sieger von Aspern 1809). Ferner den modernen Wiener Roman: Brüderlein und Schwesterlein (ein Jugendwerk, aber erst 1913 veröffentlicht, mit der Fortsetzung: Ritas Briefe), die Ballade Deutsches Recht und andere Gedichte 1911, Novellen, Sofie Barat und die Erzählungen aus der Zeit des Weltkrieges: Jlko Smutniak, der Ulan, Der Blumenteufel.

Handel-Mazzetti bekennt von sich selbst: „Meine Werke sind im katholischen Glauben verankert. Der heilige katholische Glaube ist der Boden, dem sie allein entsprießen konnten, sie blühen als bescheidene Blumen im herrlichen Walde katholischer Kunst und Kultur. Nur aus kraftvollem, kirchlichem Glaubensempfinden kann echte religiöse Kunst kommen, eine Kunst, die auch auf die Gegner zu wirken vermag." Als im Jahr 1910 der Modernismus, eine freiere Richtung katholischen Denkens, sehr stark geworden war, wies ihn Handel-Mazzetti gemäß der Lehre der Kirche ausdrücklich zurück. So völlig die Dichterin auch im Katholizismus wurzelt, es läßt sich nicht sagen, daß sie Fanatikerin ist. Die Zeit, die sie vor allem liebt, ist die Gegenreformation. Sie hat für die Schilderung dieser Zeit eine besondere Begabung, die aus der Familienüberlieferung und aus der Herkunft des Blutes zu erklären ist. Die Luft der Barockzeit, die eigentümliche Verbindung von Prunk und Grausamkeit, die Wildheit des Glaubenshasses des Dreißigjährigen Krieges, die Dumpfheit der Triebe liegt schwer und atembeklemmend über ihren Werken. Der Blutdunst um 1600, die ungeheure Maßlosigkeit der Leidenschaft, die Wollust, die in der Qual und der Qualbereitung liegen kann, kommen zum sinnlichsten Ausdruck. Handel-Mazzetti schwelgt in farbigen Schilderungen von Gottesdienst, Waffen, Kampf, Marter, Hinrichtung und Tod; sie stellt ihre Personen in höchst bildkräftige Situationen; sie packt den Leser bei der fast in jedem Menschen schlummernden Freude am Unerhörten. Die Vorzüge von Handel-Mazzetti sind am sichtbarsten in ihren ersten Romanen: Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr und Jesse und Maria.

Beide Romane behandeln vom Standpunkt des Katholizismus Glaubenskämpfe zwischen Katholiken und Protestanten. Meinrad, im Jahr 1710 spielend, ist die Geschichte eines Kindes, das erst den Versuchen, es zum Katholizismus zu bekehren, widersteht, das dann aber, nachdem es durch die Verfolgungen der orthodoxen Protestanten seinen Vater verloren hat, freiwillig katholisch wird. Der zweite Roman Jesse und Maria spielt im Jahr 1659, also zehn Jahre nach dem dreißigjährigen Krieg in Niederöstreich. Er behandelt das Schicksal eines stolzen lutherischen Edelmanns Jesse von Velderndorff, der den Bestrebungen der Gegenreformation zum Trotz die Bewohnerschaft der Umgegend wieder protestantisch machen möchte. Die schöne, streng katholische Frau eines einfachen Försters, namens Maria Schinagel, sieht in ihm den Feind ihres Glaubens und ihres häuslichen Glücks.

Jesse beschwört durch seinen Übermut seinen Untergang selbst herauf; er verwundet in der Gerichtsverhandlung ein Mitglied der Kommission, wird zum Tode verurteilt und enthauptet, allerdings nicht, ohne daß seine Gegnerin sich mit ihm versöhnt und ihm Beweise ihres Mitleids gibt. Die Geschichte ist chronikartig, mit großer Kraft und Frische der Sprache erzählt. Beide Romane entrollen ungewöhnlich talentvolle Zeitbilder; die Konturen sind stark; alles ist in Anschauung verwandelt. Eine dichterische Kraft wie diese hatte sich mit solcher Unparteilichkeit der Schilderung und einhämmernder Wucht in der katholischen Erzählungsliteratur bisher noch nicht gezeigt.

Schärfer treten Schwächen und Grenzen des Talentes der Dichterin in den folgenden Romanen hervor, namentlich in der Armen Margaret und in der Romantrilogie Stephana Schwertner. Sie wiederholte sich; äußerlich verläuft die Handlung sehr erregt, ja überhitzt, innerlich ist sie arm; der große gewaltige Quäler und Peiniger, der bald Jesse, bald Herrliberg heißt, bald adliger Ketzer, bald katholischer Draufgänger ist, steht immer wieder der frommen katholischen oder protestantischen Märtyrerin gegenüber, die bald Maria, bald Margaret, bald Stephana heißt. Die Inbrunst der Schilderung von Hinrichtung und Tod, die bittersüße Mischung von Glauben und Grausamkeit, die Lust am Märtyrertum, die Verherrlichung der Jungfräulichkeit ist zwar nicht ins Unkünstlerische und Unnaive gewendet, aber sie birgt ohne Frage die Gefahr der Verstiegenheit und Einseitigkeit für das Schaffen der Dichterin.

Münchhausen

Börries, Freiherr v. Münchhausen, geb. 1874 in Hildesheim, entstammte einem alten adligen niedersächsischen Geschlecht, zu dem auch Hieronymus von Münchhausen gehörte, dessen Geschichten Gottfried August Bürger wiedererzählt und bearbeitet hat. Börries' Vater war ein kunstsinniger Edelmann; die Mutter Clementine war eine Tochter des altenburgischen Staatsministers und Sprachforschers v. d. Gabelentz, der über 80 Sprachen wissenschaftlich behandelt und gegen 40 Grammatiken geschrieben hat; die Mutter selber hatte noch 18 Sprachen getrieben. Börries verlebte die erste Jugend in junkerlicher Freiheit auf den Gütern in Hannover und Thüringen, studierte von 1895 bis 1901 in Heidelberg, München, Berlin und Göttingen, unternahm, wenn auch stets von Heimweh begleitet, Reisen nach Italien, Sizilien und Dänemark, wanderte merkwürdigerweise eine Zeitlang mit Zigeunern durch Süd- und Westdeutschland und schuf sich in Sahlis bei Kohren (Sachsen) ein reiches aristokratisches Heim. Dichtung und Naturwissenschaft beschäftigten ihn am meisten. Im Weltkrieg kämpfte er in einem sächsischen Reiterregiment im Osten mit und arbeitete dann im Auswärtigen Amt. Nach Kriegsschluß lebte er auf Schloß Wendischleuba im Altenburgischen.

Episch-lyrisches: Gedichte 1896. Juda 1900. Balladen 1901. Ritterliches Liederbuch 1903. Balladen und ritterliche Lieder 1908. Das Herz im Harnisch 1912. Die Standarte 1916. Schloß in Wiesen, Balladen und Lieder 1921.

Einzelne Balladen: Drei Hemden, Der Todspieler, Der Marschall, Die Ballade vom Brennesselbuch, Der Page von Hochburgund, Die Gruft zu Loccum, Bauernaufstand, Mauerballade, Der hungrige Teich, Dreigespräch, Helena, Das Gestade der Vergessenheit. Die alttestamentarischen Balladen sind in Juda vereinigt.

Herausgeber des Göttinger Musenalmanachs 1898, 1900, 1901 und 1905 (Mitarbeiter Lewin, Ludwig, Schücking, Agnes Miegel, Karl Bulcke, Lulu v. Strauß und Torney, Ludwig Finckh, Hugo Salus u. a.)

Münchhausen ist der Neubeleber der Balladendichtung. Zweimal war Göttingen, wie Heinrich Spiero hervorhebt, die Heimat der deutschen Ballade:

das erstemal mit Bürgers Lenore, dem Vorbild der gefühlsmäßigen, volkstümlichen deutschen Ballade, die im Göttinger Musenalmanach für 1774 erschien, und das zweitemal 1898, als Münchhausen im Kreis gleichstrebender Genossen 1898 bewußt, mit starker Betonung des Geschichtlichen und des adligen Elements, an die moderne Wiedergeburt der balladischen Dichtung ging. Die wichtigsten Balladiker des 19. Jahrhunderts: Uhland, Annette von Droste, Strachwitz, Fontane, K. F. Meyer, Liliencron, haben nur vorübergehend Balladen gedichtet. Der erste, der der Ballade ein ganzes Leben weiht, ist Börries von Münchhausen. „Entwicklungsgeschichtlich, sagt er selbst, komme ich von Strachwitz her, der die große Liebe meiner Kinderjahre war, daneben von der Volksballade, die ich in den Sammlungen meiner Mutter wieder und wieder verschlang. Später wirkten Bürger, Fontane, Meyer, gelegentlich wohl auch noch Dahn auf meine Ballade, dagegen niemals der größte deutsche Lyriker jener Tage, Liliencron, den ich erst Jahre später kennenlernte." Münchhausen weist die Anekdote, die sowohl Fontane wie Liliencron vielfach zum Ausgangspunkt genommen hatten, aus der Ballade weg. Die Uhlandsche Ballade, sagt Münchhausen, war meist Handlungsballade mit typischen Personen (Königin, Ritter, Page, Mönch und Narr); die neue Ballade ruht keineswegs allein auf der Handlung, sie muß zur psychologisch vertieften Ballade und zur Weltanschauungsballade werden. Münchhausen, der Erneuerer der Ballade im ritterlichen Geist, ist eine zeitpsychologisch wichtige Erscheinung. Er betrachtet sich selbst als Dichter des deutschen Adels. „Adel ist Adel des Fürsten, nicht Adel des Volks." So verkörpert er als Dichter einmal die (an sich notwendige) Gegenwirkung gegen den Naturalismus, gegen die Anklage- und Proletarierpoesie der neunziger Jahre, dann aber ist er auch, wie Karl Busse mit Recht ausführt, unbewußt ein poetischer Ausdruck der wilhelminischen Zeit, die Zeremonien und dynastische Anschauungen liebte, Burgen restaurierte, für historisches Kostüm und Dekoration die höchste Schätzung besaß. „Liliencron hat nur sehr wenig wirklich vollendete Balladen gemacht, aber dieser Urwüchsige hatte die Balladenfaust. Münchhausen hat mehr vorzügliche Balladen gemacht als jeder andere Dichter der Zeit, aber er, der menschlich engere und ärmere, hatte oft nur den prachtvollen Balladenstulphandschuh." In den Liedern und Stimmungsgedichten zeigt Münchhausen kräftige Züge, die das Grundwesen seines Charakters menschlich freier, ohne Kostümierung hervortreten lassen und männliches Selbstbewußtsein und Geisteszucht atmen.

Agnes Miegel, geboren 1879 in Königsberg, ist dort auch aufgewachsen und hat von der heimatlichen Landschaft viele Anregungen empfangen. Von Königsberg ging sie nach Weimar. Später kehrte sie wieder in die Heimat zurück. Sie ist fraglos die stärkste moderne Balladendichterin Deutschlands. Auf dem Weg, den Börries von Münchhausen für die Ballade gebrochen, ist sie weitergeschritten. Ihre Balladenkunst ist blutvoller und zwangloser als die Münchhausens. Während man bei Münchhausen das Gefühl nicht los wird, daß er mit virtuoser Kunst ohne Nötigung des Herzens schließlich jeden Balladenstoff bezwingen könnte, steigt die balladische Kunst von Agnes Miegel aus ihrem Innern mit Notwendigkeit und Unmittelbarkeit auf. Sie entwickelte sich langsam. Sie scheute

jedes Vordrängen. Literarische Einflüsse kamen ihr von Storm und Fontane. Eine ungewöhnliche Selbstkritik zeichnet sie aus. Die Gedichte atmen beherrschte Glut und Sinnlichkeit; es wird in ihnen nur das Notwendige gesagt; der Schaffenswille ist gezügelt; die künstlerische Form wird bei allem Reichtum der Fantasie streng gewahrt. Eine schärfere Selbstkritik als die von Agnes Miegel läßt sich kaum denken. In zwanzig Jahren erschienen von ihr nur drei, zum Teil nur sehr schmale Bändchen ihrer Dichtungen: Gedichte 1901, Balladen und Lieder 1907, Gedichte und Spiele 1921. In diesen Sammlungen befinden sich u. a. folgende Gedichte: Schöne Agnete, Der Tanz, Die Kinder der Kleopatra, Der Abschied, Santa Caecilia, Rembrandt, Schlafende Götter, Ritter Manuel, Chevalier errant, Der Schatten. In ihrer letzten Sammlung befinden sich zwei Gedichte aus der Kriegszeit: Der Psalm der Elemente und England, dazu zwei kleine szenische Spiele. Mit ihren im Heimatboden wurzelnden Liedern und Balladen wird Agnes Miegel gar manchen zeitgenössischen Dichter mit umfangreicherem literarischen Gepäck überdauern.

Anna Ritter ist unter den Lyrikerinnen an der Spitze zu nennen. Sie wurde 1865 in Koburg geboren, verlebte die ersten Kinderjahre in Newyork, wurde in Kassel und in einer herrnhutischen Anstalt der Schweiz erzogen und verheiratete sich mit ihrem Vetter Rudolf Ritter. Aber schon 1893 starb der Gatte, und die Witwe zog sich nach Frankenhausen am Fuß des Kyffhäuser zurück, wo sie der Erziehung ihrer Kinder lebte. 1900 trat sie in die Redaktion der Gartenlaube und lebte dann in Stuttgart und Marburg. Hier starb sie 1921 Sie schrieb Gedichte 1898, Befreiung (neue Gedichte) 1900. Ihre Witwenlieder sind voll Innigkeit. Von ihren novellistischen Arbeiten steht Margherita am höchsten.

Lulu von Strauß und Torney, geb. 1873 in Bückeburg, Enkelin des 1899 gestorbenen Dichters und Gelehrten Viktor von Strauß, schrieb niedersächsische Bauerngeschichten, historische Erzählungen und Balladen. Ihre früheste Veröffentlichung war die Dorfgeschichte aus dem Weserlande: Bauernstolz 1901. Zu ihren besten Leistungen zählen: Der Hof am Brink (aus der Zeit des 30jährigen Krieges), Meerminneke (aus der Reformationszeit) 1906, Luzifer (Roman aus dem 13. Jahrhundert) 1907, Sieger und Besiegte (geschichtliche Erzählungen) 1909. Sie zeigten etwas schwerfällige Eigenart eines historisch gefärbten Talentes. An der Wiedergeburt der balladischen Kunst nahm sie teil mit ihren Balladen und Liedern 1902 und den Neuen Balladen und Liedern 1908. Von Balladendichterinnen verdient noch Alice von Gandy (geb. 1863) mit ihren Balladen und Liedern und Neuen Balladen und Liedern Erwähnung.

Ina Seidel, geb. 1885 in Eberswalde, vermählt mit Wolfgang Seidel, einem Sohn des Verfassers von Leberecht Hühnchen, steht unter den jüngeren Lyrikerinnen voran. Gedichte 1914, Neben der Trommel her 1915, Das Haus zum Mond (Roman) 1918, Weltinnigkeit (Gedichte) 1920, Hochwasser (Novellen) 1920.

Wiener Gruppe

Bahr

Er ist der Gewandteste und Vielseitigste von allen, die im Bann größerer Talente stehen. An ihm wie an keinem andern kann man den Wandel im Zeitgeschmack studieren.

Hermann Bahr wurde 1863 in Linz geboren. Eine erstaunliche Beweglichkeit des Geistes begann sich schon früh bei ihm zu zeigen, er schriftstellerte bereits auf der Schule; für das Theater hegte er eine glühende Leidenschaft, ja er dachte selbst daran, Schauspieler zu werden. Er besuchte zunächst die Universitäten Wien, Graz und Czernowitz. Aus der Natur der Inn-

viertler leitete er selbst einen Teil seines Wesens her: „Hier ist jeder Mensch ein geborener Spieler. Hier wird alles, jede menschliche Verrichtung, vom Fensterln über das Hochzeitbitten bis zum Totenschmaus, zur Szene, hier fühlt jedes Dasein sich erst im Schein erfüllt. Wir sind ein Volk geborener Komödianten; jedes Erlebnis wird uns zur Rolle." 1884 kam er nach Berlin, um Staatswissenschaften zu studieren. Ein unklares, unbändiges Verlangen nach neuem Wissen und neuer Kunst erfüllte ihn. Durch Arno Holz ward er dem Naturalismus zugeführt. Von 1884—87 blieb er in Berlin. „Diese drei Berliner Jahre haben alles, was ich bin, aus mir herausgeholt. Damals bin ich frei geworden. Dort fand ich mich." Von Berlin kehrte er 1887 nach Östreich zurück, um zu dienen; dann stürmte er lebenshungrig in die Welt. Das Weib, die Kunst, die Mode: diese drei füllten ihn gänzlich aus. 1888 war er in Paris, von da reiste er nach Spanien und Marokko. Der Pariser Aufenthalt erfüllte ihn mit einem wahren Taumel. Er geriet unter den Einfluß von Maurice Barrès. Berlin ist jetzt für ihn überwunden. „Paris, Paris. Milliardenmal möchte ich es schreiben, um mein Gefühl auszudrücken. Da bin ich zum Menschen erwacht. Da ist der Künstler in mir erstanden. Wenn ich vielleicht was kann, und was ich noch jemals werde, das alles verdanke ich Paris." Zum zweiten Mal kehrte Hermann Bahr, mit neuen Eindrücken erfüllt, 1889 nach Berlin zurück. Durch weltmännisches Wesen, durch journalistische Gewandtheit und durch frühes Erhorchen der Stimmen der Zeit spielte er in den Tagen der Freien Bühne eine gewisse Rolle. Er ward Redakteur an der Zeitschrift Freie Bühne, die seinen ersten Roman Die gute Schule brachte. 1891 reiste Bahr nach Petersburg; im folgenden Jahr ging er nach Wien. Hier öffnete sich ihm das wichtigste Feld seiner Tätigkeit. Er trug die Ideen der modernen Literaturbewegung nach Wien, wollte eine des Östreichertums bewußte Literatur erwecken und scharte in den Kaffeehäusern Wiens, namentlich im Café Griensteidl, eine Schar Jungwiener um sich. Kinder waren es von seinem Geiste: der junge Loris oder Theophil Morren (Hugo von Hofmannsthal), der junge Anatol (Arthur Schnitzler), Richard Beer-Hoffmann, Felix Dörmann, Peter Altenberg, Philipp Langmann. Bahr war nacheinander Kritiker an der Deutschen Zeitung, an der Zeit, am Neuen Wiener Tageblatt. Für die Wiener Schauspieler Mitterwurzer und Kainz, für den Philosophen E. Mach, für den Maler Klimt, für den Raumkünstler Olbrich, für die östreichischen Dichter Stifter und Stelzhamer (den er später in einem Drama: Das Franzl, Fünf Akte aus dem Leben eines guten Mannes, darstellte), für die Musiker Mahler und Richard Strauß, für Roller und Reinhardt, für Novelli und Eleonore Duse war er mit Begeisterung tätig. Paris, London, Italien besuchte er wiederholt.

Allmählich lenkte Bahr in ruhigere Bahnen. Wien beginnt 1893 Paris zu verdrängen. Seine Lust, den Philister zu verblüffen, verlor sich. Die Sicherheit und Schnelligkeit, den anderen vorauszueilen, nahm ab; er heiratete die Sängerin Anna v. Mildenburg, legte sich auf Blumenzucht, sah mit untergeschlagenen Armen behaglich dem Treiben der Welt zu, und die Werke, die er schrieb, näherten sich immer mehr der herkömmlichen Unterhaltungsliteratur.

Sein großes Ziel wird jetzt die Schaffung einer östreichischen Kultur. „Mein Gesetz ist, daß jeder von uns helfen soll, eine östreichische Kultur zu schaffen." Mit der Übersiedlung nach Salzburg, einer Hochburg katholischen Geistes, beginnt in Bahr eine innere Umkehr. „Der Sinnen-, der Trieb- und Gefühlsmensch brauchte das ganz Konkrete. Und so ging er den Weg Friedrich Schlegels und Zacharias Werners." In einem Dorfkirchlein legte Bahr 1914 erneut das Bekenntnis zum katholischen Glauben ab. Im Roman: Himmelfahrt erzählt er in der Bekehrung des Helden seine eigene Herzensgeschichte. Die Tagebücher Bahrs 1917 und 1918 geben eingehend darüber Kenntnis. An der Aufrichtigkeit seiner Bekehrung ist nicht zu zweifeln. Die Berechtigung aller anderen Anschauungen wird dadurch nicht im entferntesten berührt. Nur Episode blieb 1918 seine Tätigkeit als Dramaturg am Wiener Burgtheater.

Dramen: Die neuen Menschen 1887. Die große Sünde 1889. Die Mutter 1891. Das Tschaperl 1897. Josefine 1898. Der Star 1898. Der Athlet 1899. Wienerinnen 1900. Der Apostel 1901. Das Franzl 1901. Der Meister 1903. Die Andere 1905. Ringelspiel 1906. Die gelbe Nachtigall 1907. Das Konzert 1909. Das Prinzip 1912. Der Querulant 1914. Das Phantom. Der arme Narr 1915. Ehelei 1920.

Romane: Die gute Schule 1890. Fin de Siecle 1890. Neben der Liebe 1893. Theater 1897. Die Rahl 1908. Drut 1909. O Mensch 1910. Himmelfahrt 1915.

Kritiken: Zur Kritik der Moderne 1890. Die Überwindung des Naturalismus 1891. Wiener Theater 1892 ff. Renaissance, neue Studien zur Kritik der Moderne 1897. Dialog über das Tragische 1903. Dialog von Marsyas 1904. Gesammelte Aufsätze 1910. Essays 1912. Expressionismus 1916. Burgtheater 1919.

Bekenntnisbücher: Buch der Jugend 1909. Tagebuch 1909. 1913. 1917 ff. Dalmatinische Reise. Inventuren. Vernunft und Wissenschaft.

In Zeiten, da alles schwankt und man in allem Neuen das Große sieht, scheinen Naturen wie die Bahrs entwicklungsreicher, tiefer und kühner zu sein als sie in Wirklichkeit sind. Hermann Bahr ist ein unglaublich beweglicher und genußfreudiger Allesempfanger, ein verwandlungskünstlerischer Allesempfinder, ein literarischer Schauspieler in gutem Sinne, der alle fremden Naturen sich einverleiben und nach kurzem Verweilen wieder verlassen konnte. Alles ist Verwandlung: da treffen wir das Wesen von Hermann Bahr. „Ich konnte alles beweisen und glaubte eigentlich gar nichts", sagt er von seiner eigenen Schulzeit. „Seien wir ehrlich: wer in unserer Zeit, der kein Schwindler ist, hat denn noch „Gesinnung", wer hat „Charakter", wer bleibt sich denn, wie das bei den Liberalen hieß, wer bleibt sich denn „treu?" Dieses „Stirb und Werde" Goethes . . . ist uns so geläufig geworden, daß wir wirklich jetzt schon jeder von uns, denkt er sich nur um zehn Jahre zurück, sich kaum mehr erinnern kann, wie er damals gewesen ist. Wir alle sind Schauspieler, wir verleugnen und verwandeln uns so, daß wir oft selber vor uns erschrecken." Diese Ansichten hat, wie früher hervorgehoben, der Philosoph Mach, den Bahr als eins seiner tiefsten Erlebnisse bezeichnete, in geistvoller Weise begründet. Das Ich ist nur eine Illusion. Das Ich verwandelt sich unaufhörlich, und wir können nicht sagen, wann das eine aufhört, wann das andere anfängt. Es gibt Menschen, die ein drei- oder vierfaches Ich haben. „Das erste verschwindet, das zweite sinkt ihm nach, ein drittes, ein viertes taucht auf, da kehrt das erste zurück, und keins kann sich auf das andre besinnen, eines weiß vom andern nichts, es scheinen eigentlich in der Tat drei oder vier Menschen zu sein, die sich nur desselben Körpers bedienen, um an ihm der Reihe nach abwechselnd zu erscheinen, dann aber plötzlich wieder in leere Luft zu zerrinnen."

Bahr warf sich zuerst mit schwärmerischer Inbrunst dem Naturalismus in die Arme. Seit dem Winter 1887, als er zu Arno Holz nach Niederschönhausen im Norden Berlins pilgerte, hat er bis 1907 viele Ichs gehabt: Zola, Taine, Manet, Ibsen, Strindberg, Marx; Huysmans, Maupassant, Maeterlinck; Baudelaire, Verlaine, Puvis de Chavannes; Nietzsche, Mach, Raimund und die Duse; Stifter, Stelzhamer, Sada Yacco, die Japaner überhaupt, Klimt und Goethe: das sind einige der Ichs, die Bahr bis dahin durchlebte. Stets wollte er mit führen; stets hatte er die Bücher, die in den europäischen Literaturen Aufsehen erregten, einen „halben Tag" früher gelesen als die anderen. Als sich der Romanschriftsteller J. K. Huysmans, Maupassant und drei andere Schriftsteller nach La Terre von Zola und dem Naturalismus lossagten, fand auch Bahr im Symbolismus einen neuen, inbrünstig verkündeten Glauben, und Maeterlinck ward ihm der Überwinder des Naturalismus. Aber er trug kein Bedenken, acht Monate nachdem er den Naturalismus überwunden hatte, schon von einem Überwinden Maeter-

lincks zu reden. Und so ging es in endloser Kette fort. „Niemals derselbe und immer derselbe.“ Stets war er angeregt von andern, von dem und jenem Schauspieler, der und jener Erscheinung des literarischen Marktes. „Mich verfolgt ein Mißverständnis durchs Leben. Während ich immer bloß, was rings um mich ist und wird, wahrzunehmen, auszusprechen, darzustellen trachte, meint man, es sei mir um ein Urteil zu tun. Wenn ein Neuer und etwas Neues in irgendeiner Kunst erscheint, will ich erkennen, wer und was es ist, und ich kann nicht verstehen, daß man mich nun deshalb, weil ich etwas aufzufinden trachte, stets selbst dafür verantwortlich, ja sozusagen zum Mitschuldigen macht.“

Ein tiefes Mitleid mag einen überkommen, diesen Märtyrer eines verführerisch reichen Talentes zu sehen, der schließlich erkennen muß, daß er wie in einem Gummikäfig in sein eigenes, durch die ewigen Wandlungen erschlafftes und erschöpftes Ich eingesperrt bleibt. Dabei ist Bahr keineswegs ein Gaukelspieler. Wohl ist er eitel und kokett bis in die Fingerspitzen und Haarlocken, aber er ist auch warmherzig und begeistert; er ist, wenn er für eine Sache eintritt, von ihrer Bedeutung momentan überzeugt; er glaubt, solange er schreibt; er ist außerordentlich fleißig und geschickt, dabei schalkhaft und graziös; er hat für die Literatur, auch wenn er nichts Bleibendes geschaffen hat, als Vermittler von Zeitideen eine Bedeutung. Er ist in hohem Grade ein Vertreter des sittlichen Relativismus, der ein an sich bestehendes Gute oder Böse nicht glaubt, sondern sich stimmungshaft von einer Ansicht zur andern wiegt, „bei keiner verharrend, und der wähnt, daß der Mensch auf solche Weise die eigene Persönlichkeit zu verdoppeln, zu verdreifachen, zu vertausendfachen imstande ist, während er in Wahrheit durch diese ewige Metamorphose seine Persönlichkeit nur vernichtet.“ Da ist denn nun typisch in der Entwicklung des Alternden, daß er für seine Person den Irrtum relativistischer Moral einsieht und sich zum höchsten Hort der Autorität, der römischen Kirche, bekennt. Im Tagebuch von 1917 hat er die Geschichte seiner Wiederbekehrung zum Katholizismus geschildert:

„Ich bin zeitlebens allen Wahrheiten nachgerannt, wo nur immer sich eine blicken ließ. Es dauerte nie lange, keine hielt je stand, ich hatte sie gleich wieder durchschaut. Ich trank an allen Brunnen der Zeit und verschmachtete vor Durst.“

„Wir erlebten (im Krieg von 1914) den Bankrott der Wissenschaft, sie hatte nur noch dem Nutzen, dem Geschäft, dem Erwerb zu dienen. Wir erlebten den Sturz der Kunst; wir erlebten den Fall von Recht und Pflicht; Gut und Böse, Schön und Häßlich galt nur noch auf Verabredung. Wir verloren unser Ich; das Ich ist unrettbar, bewies uns Mach. Wir verloren das Vertrauen zum Denken, auch die Logik wurde degradiert. Wir verloren die Sprache, Mauthner hat uns auch diesen letzten Aberglauben zerstört. Und nichts blieb als Leibeslust und Liebesleid. So sah die Menschheit des Abendlandes aus, als sie diesen grauenhaften Krieg begann.“

„Nicht aus Hysterie bin ich fromm, kein bloß aus meiner eigenen Angst erfieberter wesenloser Glaube hätte mich befriedigt. Um der Wahrheit willen ging ich an den Altar zum Empfang des Allerheiligsten. Ich wollte wissen, ob denn nirgends Wahrheit ist. Und mein Glaube ward nicht zuschanden, mein Gebet ist erhört, meine Menschenwürde gerettet. Ich fand in Gott all mein Verlangen gestillt, meine wilden Wünsche schwiegen in Gelassenheit und siehe, da wurde mir kund, wie man wissen muß.“

Das Schöpferische bei Bahr ist gering. Die Stücke, die er schrieb, sind alle Plauderstücke, gesprochene Feuilletons. Sie erfassen fast immer ein Zeitinteresse,

stellen Personen der Gegenwart auf die Bühne; liebenswürdige Paradoxe fliegen hin und her. In den Romanen leidet er unter einer großen Breite, einer knochenlosen Darstellung. Die Bahrschen Romane sind nicht eigentliche Romane, sondern Veranstaltungen, um über alle möglichen Dinge mit Geist zu reden. Unzweideutig wird selten Stellung genommen. Eine Andeutung des Inhalts seiner erfolgreichsten Werke mag dies beweisen.

Die gute Schule. Ein Pariser Roman mit leicht verhüllter Beziehung auf Bahr selbst. Ein Buch, von der ersten bis zur letzten Seite besprengt mit den Wohlgerüchen der Kokotten. Der Held sucht nach neuer Kunst und neuer Liebe, die sich in die allgemeine Decadence schickt. Die gute Schule der wirklichen Weisheit ist die Liebe fin de siècle. Josefine. Ein pseudohistorisches Drama, das zeigen soll, wie der schlummernde Genius Napoleon Bonapartes durch Josefine Beauharnais entfesselt wird. Der Star. Satirisches Liebesdrama aus dem Leben einer Wiener Schauspielerin mit possenhaftem Schluß. Der Athlet. Ehekomödie eines Kraftmenschen, der nur dem eigenen Willen gehorchen möchte, in Wirklichkeit aber von dem Urteil seiner Umgebung abhängig ist. Der Apostel. Ein Parlamentsdrama, worin ein naiver Minister den Wandel der Volksgunst kennen lernt. Der Meister. Problemdrama eines klaren und kühlen Vernunftmenschen, der Kopf und Herz isoliert, aber in seiner eigenen Ehe Schiffbruch leidet. Wienerinnen. Konversationsstück mit satirischen Spitzen gegen Frauenerziehung und falsche Modernität. Die Kinder. Liebenswürdige, lockere, wortreiche Feuilletonplauderei über ernsthafte Fragen. Das Konzert. Eine heitere Plauderkomödie zwischen vier Personen, graziös und schon ernsthaftere Richtung zeigend. Die Drut (Abkürzung von Gertrud). Ein weitläufiger Roman aus dem östreichischen Beamtentum. Der Querulant und Der arme Narr. Zwei Stücke mit menschlich ernstem Hintergrund. Himmelfahrt (der Name eines alten Landgutes). Bekehrungsgeschichte eines Weltmannes.

„Bahr hat als Dichter die Gebärde des Journalisten", urteilt über ihn Rudolf Lothar, „und als Journalist die Gebärde des Dichters. In der Gebärde liegt seine Wirkung. Oft ist die Gebärde liebenswürdig, oft graziös und anmutig, oft auch nur seltsam oder geschmacklos. Er sucht mit Leidenschaft und Rastlosigkeit die Schönheit. Aber diese Leidenschaft und diese Unrast scheinen der Neugier zu entspringen. Er sucht die Schönheit draußen, nicht in sich selbst. Bahrs ganzes Wesen ist aus Impressionen zusammengesetzt, und so geht auch seine ganze Entwicklung von Impression zu Impression, von äußerem Eindruck zu äußerem Eindruck. Sie ist äußerlich, nicht innerlich. Und nur der Dichter findet die Schönheit, der sie in der eigenen Brust sucht, der zu innerlicher Klärung und Überzeugung sich durch innerliche Kämpfe durcharbeitet."

Wertvoller als die meisten dieser Romane und Dramen sind die schon verzeichneten Bekenntnisbücher. Dabei stehen die Tagebücher voran. „Jeder Schriftsteller von einiger Bedeutung hat irgendein Werk, um dessentwillen er seinen Ruf genießt. Wenn man sich jedoch fragen würde, welches Werk denn Hermann Bahr charakterisiere, würde ich in Verlegenheit geraten." So Bahr über sich selbst. Ob auf die letzte noch eine allerletzte Entwicklung folgen wird, läßt sich nicht sagen.

Arthur Schnitzler

Von Bahr gehen in Deutsch-Östreich wichtige Anregungen aus. Sie zeigen sich zunächst bei Arthur Schnitzler in Form eines lyrischen und melancholischen Naturalismus. Der Berliner Naturalismus, der Wahrheit forderte und zwar mit Vorliebe um den Preis der Schönheit, war schon durch Bahr in sehr abgetönter Gestalt nach Wien gekommen. Hier ward der Naturalismus, der scheinbar Un-

bestechliche, Scharfe und Kantige, zu einem weichen, verbindlichen, formvollendeten, ein wenig träumerischen Gesellen.

In keiner Stadt, auch nicht in Berlin und München, ist der Einfluß der bodenständigen Kultur so groß gewesen wie in Wien. Es war, als ob der Sonnenhauch des „Kapuas der Geister", von dem Grillparzer spricht, gemeinsam mit der Anmut und Eleganz der Wiener Frauen, mit der weichen Musik, mit dem „Heurigen", mit der phäakenhaften Küche der (alten) Wienerstadt den Eindringling seiner rauhen Kraft beraubt hätte. Was aus Wiener Boden steigt, sei es Plastik, Literatur oder Feuilleton, hat an sich schon einen naiveren Zug und eine weichere Form; es ist von Natur zutraulicher, holder, einschmeichelnder; die Sinnlichkeit ist herzlicher, sie trägt nicht die gleißende Hülle verbotener Lust; das Leben, das im Bannkreis norddeutschen Denkens drohend wie eine Aufgabe vor dem Menschen dasteht, erscheint in Wien dem Menschen wie ein Genuß. Die ernsten, schweren, tragischen Seiten des Lebens fehlen im Wiener Charakter nicht ganz; aber der Wiener Poet liebt es nicht, Not und Elend in greifbarer Wirklichkeit zu zeigen; er begnügt sich, sie aus der Ferne darzustellen, er verschönt und mildert sie durch die Erinnerung, und so huscht zum Leichtsinn denn auch ein Streifen sanfter Melancholie in die Welt der Wiener Dichtung.

Das ist das Element, aus dem Arthur Schnitzlers dichterisches Schaffen aufsteigt. Arthur Schnitzler wurde 1862 in Wien als Sohn eines Arztes geboren, er studierte Medizin und promovierte 1885 zum Doktor. Von 1886 bis 1888 war er im Allgemeinen Krankenhaus angestellt, nachher ward er Assistent an der Poliklinik und ließ sich als praktischer Arzt in Wien nieder. Als erstes Werk gab er 1895 einen Klinischen Atlas der Laryngologie heraus. Bald widmete er sich jedoch überwiegend literarischen Arbeiten. Von 1888 bis 1893 entstanden allerlei dramatische und novellistische Jugendversuche (Alkandis Lied; Skizzen). Den ersten Ruhm erwarb er mit dem Einakterzyklus Anatol 1893. Im Jahr 1899 erhielt er zusammen mit Ferdinand von Saar und Karlweis den Bauernfeldpreis, 1903 ebenfalls, 1908 den Grillparzerpreis.

Schauspiele: Märchen 1894. Liebelei 1895. Freiwild 1896. Der Schleier der Beatrice (Renaissancedrama) 1900. Der einsame Weg 1903. Zwischenspiel 1905. Der Ruf des Lebens 1906. Der junge Medardus 1910. Das weite Land 1911. Professor Bernhardi 1913. Die Schwestern 1920.

Einakter: Anatol (sieben Einakter) 1893. Der grüne Kakadu (drei Einakter) 1899. Reigen (zehn Dialoge) 1900. Lebendige Stunden (vier Einakter) 1902. Marionetten (drei Einakter) 1906. Der Schleier der Pierrette (Pantomime) 1910. Komödie ohne Worte (drei Einakter).

Novellen und Romane: Sterben 1895. Leutnant Gustl 1900. Frau Berta Garlan 1901. Die griechische Tänzerin 1904. Dämmerseelen 1907. Der Weg ins Freie (Roman) 1908. Masken und Wunder 1912. Frau Beate und ihr Sohn. Casanovas Heimfahrt 1919.

Zu dem Wienertum, das ganz allgemein Schnitzlers Talent bestimmt und ihm einen Untergrund im Heimatlichen gibt, kommt nun seine besondere Begabung, eine Mischung von Nachdenklichkeit und Forschertrieb. Er hat eine weiche, leise Art, die das Leben darstellt in seiner Gebrochenheit, mit einer schwermütigen Resignation, in einer weichen melodischen Sprache. Seine Eigenart spiegelt sich am frühsten in Anatol, sieben zierlich und verwegen hingemalten Bildchen aus dem Leben eines Junggesellen, eines liebenswürdig verbummelten und verwöhnten Wiener Nichtstuers, und in dem Schauspiel: Liebelei. In beiden erscheint die Gestalt des süßen Mädels. Erfinder dieses Wortes ist Ernst von Wolzogen; die beste Schilderung dieses von unsern Nachkommen wahrscheinlich heftig verlachten

erotisch-sentimentalen Ideals einer Geliebten aus der Vorkriegszeit hat uns Schnitzler gegeben:

„Sie ist nicht faszinierend schön, sie ist nicht besonders elegant und sie ist auch durchaus nicht geistreich, aber sie hat die weiche Anmut eines Frühlingsabends und den Geist eines Mädchens, das zu lieben weiß. Sie wohnt draußen in der Vorstadt in einem kleinen dämmrigen Zimmer, ein paar alte Kupferstiche an den Wänden, vom Fenster aus hat man, wenn es Abend wird, die Aussicht auf die Dächer und Rauchfänge und im Frühjahr auf den blühenden und duftenden Garten gegenüber." In holder Schwärmerei vergleicht er das süße Mädel mit einem getragenen Wiener Walzer: „Sentimentale Heiterkeit, lächelnde, schalkhafte Wehmut, das ist so ihr Wesen. Es wird einem warm und zufrieden bei ihr. Wenn ich ihr ein Veilchenbukett bringe, steht ihr eine Träne im Augenwinkel." Kürzer: Das süße Mädel ist eins von den entzückenden Geschöpfen, die in der Stadt geliebt und in der Vorstadt geheiratet werden.

In seiner schönsten und fraglos auch poetisch verklärtesten Form erscheint das süße Mädel in dem dreiaktigen Schauspiel Liebelei. Ein junger Student, dem das Lieben gewohnte Beschäftigung ist, trifft auf ein junges Mädchen, das ihn wirklich liebt. Christine ist die Tochter eines alten Violinspielers am Josefstädter Theater. Sie nimmt das Verhältnis ernst, indessen Fritz es nur als Liebelei auffaßt. Zwei Tage, nachdem er Christine besucht hat, erfährt sie, daß er im Duell gefallen ist, um eine andere, verheiratete Frau. Nicht einmal eine Zeile zum Abschied hat ihr Fritz hinterlassen; auch seine Leiche darf sie nicht mehr sehen. Da fühlt Christine, daß sie ihm im Grunde nichts gewesen, obgleich sie ihm alles gab, und sie macht ihrem Leben durch Selbstmord ein Ende. Das ist feinfühlig, musikalisch und mit einer gewissen naiven Grazie geschildert. Das Stück war 1895 für Wien eine Kühnheit. Ein Student und eine Modistin: die Logenbesucher des Burgtheaters rümpften die Nase, aber die solide Sinnlichkeit der Dichtung trug doch den Sieg davon.

In mancherlei feinen, meist erotisch gestimmten Kunstwerken hat Schnitzler die Biegsamkeit seines Talentes erwiesen. So namentlich in der Novelle, die ihm von Natur aus lag: Sterben, Abschied, Die Toten schweigen, Leutnant Gustl, Dämmerseelen, Dr. Gräsler. Meist erscheint darin eine dunkle Schicksalsmacht, die in das Leben und die Liebe liebenswürdig tatenscheuer Menschen eingreift. Die Gabe des sanften unmerklichen Umspinnens, die Kunst der zarten Seelenzergliederung, die genaue Kenntnis der Wiener geben Schnitzlers kleineren Dichtungen einen eigenen Reiz. Die Vorzüge Schnitzlerscher Sprachkunst treten auch in den erotischen Dialogen: Der Reigen 1900 zutage, die Schnitzler in vollkommen richtiger Erkenntnis ihrer Eigenart zunächst von der Aufführung ausschloß. Er hätte als Künstler die Aufführung nie gestatten sollen. Unsauberer Geschäftssinn zerrte die Skizzen 1921 auf die Bühne. Kein zotiges Wort ist darin, aber auf die Bühne gehören sie nicht. Die Zensur schritt ein. Dadurch wurde natürlich nur eine noch größere Reklame verursacht. Ob eine öffentliche Aufführung eines schon zwanzig Jahre gedruckten artistischen Werkes stattfinden sollte oder nicht, das hing mit der Freiheit der Kunst als solcher natürlich nicht im mindesten zusammen.

Ein wirklich großes Werk epischen Charakters versuchte Schnitzler in dem lyrischen Roman: Der Weg ins Freie zu schaffen. Es hat wenig Handlung; es ist die Geschichte einer Liebe zwischen zwei Menschen aus verschiedenen Gesellschaftskreisen. Sie gehören einander; das Leben löst ihre Beziehungen; sie finden

den Weg ins Freie und scheiden ohne Groll. Um diesen Handlungskern legen sich aber, wie bei Schnitzler fast immer, eine Menge Gespräche, Episoden und Reflexionen. Im letzten Grunde ist Der Weg ins Freie Schnitzlers Bekenntnisbuch. Schnitzler fühlt in sich selbst einen Zwiespalt und für ihn macht er sein Judentum verantwortlich. Er sagt: „Jeder muß selber zusehn, wie er sich herausfindet aus seinem Ärger oder aus seiner Verzweiflung, irgendwohin, wo er wieder frei aufatmen kann. Es kommt nur darauf an, den Weg zu finden. Den Mut seiner eigenen Natur zu haben. Ja, das müßte das Gebot jedes anständigen Menschen sein: Unbeirrtheit."

Die größeren dramatischen Werke Schnitzlers zeigen viel Seelenanalyse, einen lockeren Dialog, viel Stimmungskunst, viel Lebenskenntnis, im allgemeinen aber sind sie zu breit und weich, die große dramatische Form ist nicht gemeistert und auch die Personen bewegen sich trotz aller Analyse wie hinter einem Schleier; die Probleme sind wohl logisch rechnerisch gelöst, aber sie sind nicht künstlerisch geformt. Märchen: ein Drama der gefallenen Frau, Freiwild: ein unwahres Tendenzstück von der Vogelfreiheit der Schauspielerin, Das Vermächtnis: ein unklares Gesellschaftsstück, Der Schleier der Beatrice: ein breites und verworrenes Prunkstück aus der Renaissancezeit, Der Ruf des Lebens: ein überspanntes sexuelles Drama, Der junge Medardus: Versuch, eine romanhafte Wiener Geschichte mit einem großen weltgeschichtlichen Rahmen zu umgeben; Das weite Land (gemeint ist das Land der Seele): die Lebensmöglichkeiten der Mannesseele im Verhältnis zum Weib sind unendlich; Professor Bernhardi: ein Ärztedrama mit dem Versuch eines Konfliktes zwischen der Weltanschauung des Arztes und des Priesters, ein Versuch, der in einer Flut von Worten ertrinkt. An diesen und anderen Werken erkennt man das Schicksal Schnitzlers: er ist stehen geblieben und wenigstens bis 1921 aus der künstlerischen Entwicklung des Dramas ausgeschieden.

Das Bild vom Wiener Leben, das Schnitzler in zahlreichen Werken gab, ist weich und anmutig, und mit einem gewissen schmachtenden Blick schmiegt es sich förmlich an den Leser an, aber man muß doch sagen, sein Hauptreiz liegt im Dialog und im Erotischen. Diesen erotischen Reiz sucht Schnitzler zu erhöhen, indem er nur Andeutungen gibt. Er hat darin viel von den Franzosen gelernt. Auf das geschickteste weiß er zu verschleiern und das Fehlende erraten zu lassen. Meisterhaft versteht er es auch, seine kleinen Novellen und Einakter mit einer bezwingenden Schwermut zu umhüllen. Er ist dabei nicht frei von Tuerei. Wie alle Wiener, ist auch Schnitzler in hohem Grade Kulturpoet, das heißt hier: er verbindet großstädtisches Raffinement mit gesuchter Schlichtheit. Indem er nur einen Hauch von Poesie um die Menschen und Dinge legt, verheißt er mehr als er in Wirklichkeit zu halten vermag. Das zeigt sich dort, wo Schnitzler einmal mit volleren Farben und in größeren Zusammenhängen zu schaffen sucht. In den ersten Werken handelt es sich bei Schnitzler nur um drei Dinge, um Liebe, Tod und Theater oder um „Liebeln, Sterbeln und Komödiespielen." „Schnitzler hat wenig. Er muß sparen. So will er es denn mit der zärtlichsten Sorge, mit erfinderischer Mühe mit geduldigem Geize schleifen, bis das Geringe durch seine unermüdlichen Künste Adel und Würde verdient. Was er bringt, ist nichtig. Aber wie er es bringt, darf gelten... Er weiß immer nur einen einzigen Menschen, ja nur ein

einziges Gefühl zu gestalten. Aber dieser Gestalt gibt er Vollkommenheit, Vollendung." Schnitzlers Gebiet ist die Skizze, die Novellette, der Einakter. Zu den besten seiner kleinen Einakter zählen: Das Abschiedssouper (in Anatol), Der grüne Kakadu, Die letzten Masken, Literatur (in den Lebendigen Stunden), Zum großen Wurstel (eine Selbstverspottung seiner beliebtesten Gestalten und Probleme) und Der Puppenspieler (in den Marionetten). Dazu kommt unter seinen späteren Werken die geschichtliche Novelle Casanovas Heimfahrt. Hier hat der Dichter durch die Fülle des Lebens, durch die Schönheit der Sprache und die Charakteristik des altgewordenen Abenteurers die Gewagtheit des Motivs überwunden. Hier liegt Schnitzlers beste Kunstleistung überhaupt vor. Um so verwunderlicher war der Absturz, den das Alkovendrama: Die Schwestern oder Casanova in Spaa in demselben Stoffkreis fast unmittelbar danach brachte.

Die älteren Wiener

Jakob Julius David ist von den älteren Wiener Dichtern an der Spitze zu nennen. Er wurde 1859 in Mährisch-Weißkirchen geboren, studierte in Wien, war zugleich Hauslehrer und Journalist, lernte die Not vielfach kennen, konnte erst 1899 als Dreißigjähriger promovieren, trat in demselben Jahr als Schriftsteller hervor, stand in langjähriger Fron, verlor nach und nach Gesicht und Gehör und starb nach langem Siechtum mit 48 Jahren 1906 in Wien. J. J. David gehört zur älteren Generation. Er lebte und schuf zwar in Wien, hatte aber nichts von dem einschmeichelnd Bestrickenden, dem müden weltmännisch artistischen Wesen der Jungwiener um Schnitzler; er war ein einsamer, schwerflüssiger Mensch, der seine eigenen Wege ging. Er stand am Anfang unter dem Einfluß der historischen Novellistik von C. F. Meyer; es kostete ihm Mühe, sich von diesem Einfluß freizumachen, seine eigene Art war das noch nicht (Frühschein, eine Erzählung aus dem 30jährigen Krieg 1896). Dann schrieb er in seiner zweiten Zeit Erzählungen aus seiner Heimat, dem mährischen Flachland. Hier wiesen ihm Turgenjeff, der erste große beseelte Dichter der slavischen Welt, sowie die neueren Heimatkünstler den Weg. Das Höferecht war seine erste mährische Dorfgeschichte. In Troika 1901 sammelte er seine besten Erzählungen. In seiner letzten Zeit wendete er sich dem Wiener Roman zu (Am Wege sterben 1899, Der Übergang 1902). Am Wege sterben war die melancholische Schilderung des Wiener Studententums. J. J. David gelangte nur mühsam zur Anerkennung; die Verleihung des Bauernfeldpreises 1897 war ihm eine seltene Ehrung. Als Dramatiker (Hagars Sohn 1891) ist er ohne Bedeutung. Seine Lyrik ist die eines einsamen Menschen. Aus seinem Nachlaß erschien: Vom Schaffen 1906 (Essays). Seine gesammelten Werke gaben 1908 Erich Schmidt und Ernst Heilborn heraus.

Richard Beer-Hofmann (geb. 1866 in Wien), ein feiner Geist und blendender Stilist, der mehr Farben als Formen erblickte, gehört ganz und gar in die Kreise von Bahr, Schnitzler, Hofmannsthal. Sein dichterisches Werk hat nur geringen Umfang. Er begann mit Novellen 1893, schrieb die Erzählung Der Tod Georgs 1900 und hatte eigentlich nur mit dem romantischen Drama: Der Graf von Charolais 1904, das ihm den Volksschillerpreis eintrug, einen stärkeren Erfolg. Das Stück ging auf ein Drama von Massinger und Field 1632 zurück. Er verfeinerte, verschönte, aber überkünstelte die Handlung, wie dies H. v. Hofmannsthal in seinen Bearbeitungen älterer Werke ebenfalls tat. Der Graf, der, um die Leiche seines Vater aus dem Schuldturm zu lösen, sich selbst zum Opfer darbringt, wird von der Frau betrogen, auf die er gebaut. Die gesunden Kräfte des tragischen Konfliktes sind in dem Stück von einer gewissen schwülen Sinnlichkeit angekränkelt. Grillparzer, Kleist und Maeterlinck (Monna Vanna) haben hier eingewirkt. Beer-Hofmann schwieg lange. Erst 1919 trat er mit einem biblischen Drama: Jaakobs Traum wieder hervor. Das Stück war als Vorspiel zu einer großen Historie König David gedacht.

Felix Dörmann (eigentlich Biedermann), geb. 1870 in Wien, studierte dort, war erst Journalist, dann Dramatiker, begann mit lyrischen Gedichten von überspannter, fremdartig-schwüler Sinnlichkeit, die Farben, Töne, Düfte im Stil französischer Decadents vermischte (Neurotica 1891, Sensationen 1892), lenkte dann mehr zu Gedichten von wienerisch süßer Sinnlichkeit zurück (Gelächter 1895) und betrat schließlich als Dramatiker den Boden der Wiener Sittenschilderung (Ledige Leute 1898, Zimmerherren 1900, Die Krannerbuben 1901). Die drei Stücke schildern die Entwicklung von jungen Wiener Männern, die als „reine" Idealisten beginnen, von ihren Illusionen geheilt werden und als erfahrene Männer ins Leben treten. Ein Renaissancestück nach Böcklinschen Impressionen mit balladischem Charakter: Der Herr von Abadessa 1902 (Bauernfeldpreis) war ein mißlungener Flug ins Stildrama. Es folgten zahlreiche Theaterstücke (Die Mama, Siegernaturen, Die Frau Baronin, Das stärkere Geschlecht u. a.) ohne reicheren Inhalt.

Stefan Zweig war ebenfalls einer der Frühreifen, die im Geistesklima der Donaustadt so merkwürdig zahlreich auftreten. Er war 1881 in Wien geboren, studierte hier Philosophie und Literatur, unternahm weite Reisen, die ihn bis Kanada, Kuba und Indien führten und eignete sich eine umfassende Kenntnis der internationalen Kultur an. Es folgten sich in der typischen jungwiener Weise Gedichtbücher voll Wortmusik und Melancholie (Silberne Saiten 1901, Die frühen Kränze 1906), Novellen mit erotischem Einschlag (Die Liebe der Erika Ewald, Erstes Erlebnis) und Dramen: Thersites 1907 (das Stück ist ein feierlich schreitendes Werk, das den seelenwunden, körperlich häßlichen, innerlich verkrampften Plebejer dem königlichen, körperlich schönen, aber seelisch ihm unterlegenen Herrenmenschen Achilles gegenüberstellt), Das Haus am Meer 1911 (ein mißlungenes Versstück, in einem norddeutschen Lotsenhaus spielend), Der verwandelte Komödiant 1912 (ein Rokokostück, für Kainz geschrieben), Jeremias, in Zürich aufgeführt 1917 (eine aus dem Weltkrieg erwachsene Dichtung, die das Leid des Krieges mit großem monotonen Wortschwall schildert) und Die Legende eines Lebens (Kammerspiel) 1920. Die Fähigkeit des Formens zeigt sich bei Stefan Zweig besonders in seinen Übersetzungen. Er verdeutschte die Gedichte von Baudelaire 1902, Verlaine 1907 und vor allem von Verhaeren 1906, dem er 1910 ein großes dreibändiges Werk widmete. Eine blendende Leistung ist seine Übersetzung der Dichtungen Rimbauds 1921. Auch als Essayist ist Stefan Zweig gehaltvoll. Er schrieb ein Buch über Romain Rolland und 1920 das Werk: Drei Meister (Balzac, Dickens, Dostojewski).

Hofmannsthal

Er geht einen Schritt weiter als Schnitzler. War Schnitzler, wenn auch keineswegs ein Naturalist, doch noch auf dem Boden der Wirklichkeit geblieben, die er nur der rauhen Greifbarkeit beraubte und in lyrisch-melancholische Formen auflöste, so ging Hugo von Hofmannsthal darauf aus, die Beziehungen zu dem Leben so weit wie möglich zu verflüchtigen. Hierfür war Wien der geeignetste Boden. Hier hatte Bahr schon einen psychologischen Impressionismus mitgebracht, eine hohe Kultur des Wortes und der Farbe, die im ästhetischen Salon und im Kaffeehaus, nicht im Volke wurzelte. Schon in dem Voranstehenden zeigten sich uns solche nur abgeleitete und rückschauende Dichter. Sie schöpften die Kunst nicht aus ihrem Innern; sie holten sie aus den Werken, in denen solches Leben wie in kristallenen Vasen schon künstlerisch geschöpft war. In erster Linie gingen die jungen Wiener Ästheten auf Bücher (Dramen, Epen, Romane und lyrische Gedichte), dann aber auch auf Gemälde, Statuen, Kompositionen, kurz auf bereits gedichtete, bereits gemalte, bereits gemeißelte, bereits tonvermählte Kunst zurück. Sie hatten von Hermann Bahr, dem hohen Meister des Anempfindens, jene Fähigkeit erworben, in fremde Ichs und fremde Kultur zu schlüpfen und in bunter, glänzender Verkleidung mit dem eigenen Ich zu spielen.

Keine zeitliche Grenze, keine nationale Empfindung hemmt diese Künstler mehr. Sie sammeln aus den Werken Indiens, Arabiens und der Antike, aus den Dichtungen der Hebräer, Spanier und Franzosen, aus Sophokles, Shakespeare, Otway, Goethe, Novalis, Platen, Swinburne, Verlaine, Browning, Nietzsche, Wilde und d'Annunzio, aus den Gemälden von Sandro Botticelli bis Böcklin und Klimt, aus den Philosophien von Giordano Bruno bis E. Mach, aus den Kompositionen von Schumann, Chopin und Richard Wagner, aus der tausendjährigen Pyramide menschlicher Kultur in erster Linie Eins: Worte, — in zweiter Linie Bilder, Farben, Töne, Lichter, Empfindungen und Ideen. Es entsteht die künstlichste Kunst, in die sich überquellend ein Reichtum ohne Gleichen ergießt. Und indem die Künstler, Goldschmiede des Wortes, Edelmetall und Edelgestein nicht bloß kaltsinnig nebeneinander stellen, sondern innerlich wirklich verschmelzen zu neuen Gebilden, entwickeln sie höchste Fertigkeit, glänzendstes Formtalent, feinsten Geschmack.

Will man erkennen, bis zu welchem Grade diese Ästheten sich von dem Leben entfernen, dann muß man ihre eigenen Aussprüche hören. Hofmannsthal versteigt sich bis zu der Ansicht: „Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Eine neue und kühne Verbindung von Worten ist das wundervollste Geschenk für die Seele und nicht geringer als ein Standbild des Knaben Antinous." Worte, Worte sind alles; Worte, mit denen wir die Lust und Schmerzen des Lebens nennen, haben manche Dichter wie d'Annunzio früher und stärker und tiefer erbeben gemacht als das Leben selbst.

So gehen die Ästheten nicht davon aus, wie Goethe und das kleinste Dichterlein es bisher getan hatten, das Leben zu erleben, sondern davon, die Kunst zu erleben, und da dies allzeit leichter ist, als im Dampf und Qualm und Staub des Lebens sich selbst zu behaupten, seinen Glauben an das Höhere zu begründen, und ein Stück Leben sich untertänig zu machen, so ist es auch erklärlich, daß die Wiener Dichter schon in erstaunlich frühen Jahren gleichsam spielend zu hoher Meisterschaft kommen. Mit wenig Worten ist das Leben Hofmannsthals erzählt. Es liegt in der Natur der Sache, daß man bei einem Dichter, „dem Worte alles sind", nicht nötig hat, das Leben zur Erklärung seiner Dichtung heranzuziehen.

Hugo v. Hofmannsthal, aus Briefadelgeschlecht, wurde 1874 in Wien geboren. Er war ein Kind des Reichtums. Ihm hatte die Natur die Gabe glücklicher leichter Empfänglichkeit verliehen. Er schrieb schon auf der Schulbank mit siebzehn Jahren sein erstes dramatisches Gedicht; mit achtzehn schrieb er die tönereiche klagende dramatische Szene: Der Tod des Tizian; mit neunzehn Jahren verfaßte er das Drama Der Tor und der Tod. Die Stücke erschienen unter den Decknamen Theophil Morren und Loris. Sie sind in ihrer Art vollendet und werden durch keins seiner späteren Stücke übertroffen. Hofmannsthal lebt in Wien. Er hat Reisen nach Frankreich und Italien gemacht und sich namentlich in Venedig mit Vorliebe aufgehalten. Seine ersten Werke erschienen in kostbaren Einzeldrucken und in den Blättern für die Kunst, die anfangs nur wenig Auserwählten zugänglich waren. Erst später veröffentlichte er sie für die Allgemeinheit. Mit Stefan George war er befreundet. Für Richard Strauß schrieb er eine Reihe von Operntexten, von denen der des Rosenkavaliers der beste ist. Der Text für die Frau ohne Schatten hat mit seiner Kompliziertheit das Durchdringen des Werkes gehindert, da äußerste Einfachheit und Konzentrierung die erste Voraussetzung eines wirksamen Operntextes ist. Vorzüglich dagegen ist als Dichtung der Text zu Ariadne auf Naxos.

ramatische Gedichte: Gestern 1891. Der Tod des Tizian 1892, aufgeführt 1901. Der Tor und der Tod 1893, als Buch 1900 erschienen. Die Frau im Fenster 1898. Theater in Versen 1899 (Die Frau im Fenster, Die Hochzeit der Sobeïde, Der Abenteurer und die Sängerin). Der Kaiser und die Hexe 1900. Das Bergwerk zu Falun 1900. Das kleine Welttheater oder Die Glücklichen, ein Puppenspiel 1903. Kleine Dramen I und II (Gestern, der Tor und der Tod, Der weiße Fächer — Das Bergwerk zu Falun, Der Kaiser und die Hexe, Kleines Welttheater) 1906. Vorspiele 1908.

Dramatische Nachdichtungen: Elektra nach Sophokles 1903. Das gerettete Venedig nach Otway 1905. Ödipus und die Sphinx (aus der Ödipussage heraus) 1905. Alkestis nach Euripides 1911. Jedermann, Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes 1911 (nach der Moralität Everyman).

Operntexte: Der Rosenkavalier 1911. Ariadne auf Naxos 1912. Die Frau ohne Schatten 1919.

Ausgewählte Gedichte 1903. Darin: Erlebnis. Wolken. Regen in der Dämmerung. Vorfrühling (Es läuft der Frühlingswind). Melusine. Leben. Mein Garten. Die Töchter der Gärtnerin. Terzinen. Der Jüngling in der Landschaft. Ein Traum von großer Magie. Ballade des äußern Lebens (Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen). Den Erben laß verschwenden. Der Jüngling und die Spinne. Idylle. Lebenslied. Manche freilich müssen drunten sterben. — Gesammelte Gedichte 1907. Gedichte und kleine Dramen 1911.

Prosa: Das Märchen der 672. Nacht und andre Erzählungen 1905. Unterhaltungen über literarische Gegenstände 1905. Gesammelte prosaische Schriften (vier Bände, darin die Abhandlung: Der Dichter und diese Zeit) 1907.

Übersetzungen moderner französischer Dichter, namentlich von Balzac.

Hofmannsthal ist einer der feingebildetsten Dichter unserer Tage und mit einer ganz fabelhaften Gabe der Aufnahme und Einfühlung ausgestattet. Auch wenn er als Künstler unsere Aufmerksamkeit nicht erregte, müßte er doch als frühreifes geistiges Phänomen Beachtung fordern. Schon auf der Schule hatte er sich die Lehre von den Grenzen der menschlichen Erkenntnis zu eigen gemacht, daß wir das Wesen der Welt mit den Sinnen nicht erfassen können. So glitt der Naturalismus, der ja auf der Lehre beruht, daß wir kraft unserer Sinne die Wirklichkeit restlos zu erfassen und künstlerisch wiederzugeben vermögen, an seinem frühreifen Geiste ab. So kam er, fast noch ein Knabe, zu der Ansicht, daß man das Dunkle, das hinter den Erscheinungen steht, durch Worte, Bilder und Sinneseindrücke symbolisch wiedergeben müsse, die mit unserer Vorstellung von dem Jenseitigen verbunden sind.

Man kann sich, wenn man die Werke des jugendlichen Dichters kennenlernt, eines gewissen Staunens nicht enthalten. Hofmannsthal wirkt fast wie ein Zauberer. In reichen prachtvollen Versen weht uns die höchste Schönheit an; aus unsagbar zarten Worten grüßt ein formvollendeter Geist. Von der düsteren Verworrenheit des Lebens befreit, sehen wir die Welt voll Harmonie, voll Schönheit und Größe; eine Wärme umspielt uns und wiegt uns in holden Schlummer; Träume erwachen; wir finden die Einfachheit und Fülle der nahen und fernen Erscheinungen vereinigt. Doch wir wissen, wie diese Kunst entstanden ist, wie dieser Dichtung das Schöpferische und Organische fehlt, wie sie übernommenes ererbtes Kulturgut ist. Die Dichter, von denen er unmittelbar ausgeht, sind Musset, Goethe, Hölderlin, d'Annunzio, Maeterlinck, der Genfer Henri Frédéric Amiel und Shakespeare in den Sonetten.

Die dramatischen Erstlinge: Gestern, Der Tod des Tizian, Die Frau im Fenster sind süß und leise klagende Gedichte; bei Tizian wird man wohl mehr

an Böcklin denken müssen als an den großen Meister der venetianischen Schule; Die Frau im Fenster ist eine romantisch unwirkliche Schlußszene eines Eifersuchtsdramas der Renaissancezeit; Die Hochzeit der Sobeïde ist eine ins Morgenländische gewendete Ehetragödie: Die junge Sobeïde, auf Wunsch der Eltern mit einem edlen Mann vermählt, stößt die abgeklärte Weisheit des Alters zurück, eilt in das Haus des Geliebten, wo sie die Seligkeit der Liebe für sich hofft. Doch sie findet nur Lüge. Angeekelt von dem, was sie bisher Liebe nannte, flieht sie zu dem Gatten zurück. In seinem Garten gibt sie sich selbst den Tod, den letzten Liebesblick auf ihn gerichtet. Der Kaiser und die Hexe: Ein Kaiser von Byzanz, der sieben Jahre in den Liebesbanden einer Hexe geschmachtet hat, ist frei von ihr, wenn er sie sieben Tage nicht berührt. Dreimal tritt sie ihm verführerisch entgegen. Doch durch drei Erlebnisse zu tiefer Selbstprüfung veranlaßt, weist er sie ab und mit der untergehenden Sonne sinkt sie zusammen. Das Bergwerk zu Falun: Eine schöne, doch unvollendete Dichtung nach E. Th. A. Hoffmanns Erzählung in den Serapionsbrüdern. Die bebende Seele all dieser Dichtungen ist die Lyrik. Hofmannsthal, ein Kenner und unerbittlicher Richter, hat nur wenig Lyrik veröffentlicht. Selbst die Gesammelten Gedichte enthalten nur sechsundzwanzig lyrische Gedichte. Darunter sind einige Meisterstücke.

Die Dramen wie die Gedichte sind voll Geschmack und Gefühl; Hofmannsthal selbst ist voll Wissen; nur fühlt man in ihm keine Entwicklungskraft. Es liegt in den Worten viel musikalische Stimmung, viel traumschwere Lyrik, namentlich das Matte, Hinsterbende, das von Ferne Gesehene gelingt ihm wundervoll. An manchen Stellen berauscht er sich selber im Klang seiner Sprache. „Er hat zuweilen Worte, die man wie mit Fruchterkraft gefüllte Bonbons auf der Zunge zergehen lassen muß, um sie zu genießen, und vielleicht ist seine Poesie für manche große Kinder, die sich an ihr delektieren, eine Art poetischer Konditorei.“ Nicht am einzelnen Werk, nur an der Gesamtheit der Dichtungen erkennt man die abgeleitete, übernommene Schönheit, die Unfruchtbarkeit und Künstlichkeit seiner Werke. Hofmannsthals Poesie ist wie Fausts Homunkulus im Augenblick des Entstehens schon vollendet. Die Werke des Neunzehnjährigen reden hier eine deutliche Sprache: er spiegelt in seiner Dichtung die Ruhe vor und hat den Sturm nicht erlebt; er feiert die Harmonie, und die Zwiespältigkeit des Lebens ging ihm statt durchs Herz nur wie ein Riß durch die bunte Weste; er preist die Schönheit und kennt die Leidenschaft noch nicht. So gibt uns der junge Hofmannsthal Resultate ohne Entwicklung, eine Regelmäßigkeit ohne gebändigtes Chaos, eine Weisheit ohne Kampf, eine Dichtung, der das Erlebnis fehlt. Geschmeidig taucht er in Vergangenheiten, in die Renaissancezeit, in das Venedig des 17. und 18. Jahrhunderts, in die Zeit des Wiener Empire und des Biedermeierstils, in den Orient, in die nordische Sage und ins mykenische Zeitalter Griechenlands. Die Menschen, die auftreten, sind stets dieselben schönen, aber knochenlosen Gestalten; sie sprechen dieselben formvollendeten knochenlosen Sätze, sie alle leiden unter derselben Eintönigkeit. Einmal nur hat Hofmannsthal ein inneres Erleben gestaltet.

In seinem besten Jugenddrama Der Tor und der Tod hat er das Tragische der Existenz eines Ästheten geschildert. Hier hat Hofmannsthal die Tragik seiner eigenen Kunst ausgesprochen:

Ich hab' mich so an Künstliches verloren,
Daß ich die Sonne sah aus toten Augen,
Und nicht mehr hörte, als durch tote Ohren:
Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt,
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch,
Das man zur Hälft' noch nicht und halb nicht mehr begreift,
Und hinter dem der Sinn erst nach Lebend'gem schweift.

Über die rein subjektiven, lyrischen, nur äußerlich dramatischen Werke suchte sich Hofmannsthal in seiner späteren Zeit in nachschöpferischen Dichtungen zu erheben. Er versuchte dies in Elektra, die er dem Sophokles nachdichtete, in dem Geretteten Venedig nach einem alten Stück von Otway, einem Vorgänger Shakespeares (ein Versuch, der ganz mißlang) und in Ödipus und der Sphinx, das die Vorgeschichte zu den Ödipusdramen von Sophokles gibt, aber gerade jenen Teil der Sage dramatisiert, der für uns am unwichtigsten ist und den er „taumelig, überanstrengt" behandelte.

Elektra: Elektra, des erschlagenen Agamemnon Tochter, haßt mit aller Kraft ihrer Seele ihre Mutter Klytämnestra und deren zweiten Gatten Ägisth. Sie kündet der von Träumen gefolterten Mutter den Tod von der Rächerhand ihres verschollenen Sohns Orest an. Da kommt die falsche Nachricht von dem Tode des Orest. Elektra faßt daraufhin den Plan, die Rachetat selbst auszuführen. Aber der totgeglaubte Orest erscheint und gibt sich Elektra zu erkennen. Voll wahnsinniger Blutgier reicht sie ihm das Beil, unter dem Agamemnon fiel, um damit die eigene Mutter zu töten. Mit trügerischen Worten lockt Elektra auch Ägisth in den Tod. Und als beide mit gellendem Schrei unter dem Beil des Orest gefallen sind, da erhebt sich Elektra zu einem mänadenhaften Reigen, bis sie, vom Gefühl gesättigter Rache getötet, zusammenbricht.

Am glücklichsten war Hofmannsthal in der Erneuerung des alten Spiels vom Sterben des reichen Mannes. Everyman, die bekannteste englische „Moralität" vom Ende des 15. Jahrhunderts, hat Hofmannsthal in seinem Spiel Jedermann sehr geschickt erneuert und mit Hans Sachsischer Art und alten Spielmannsliedern ausgestattet.

Das Anlehnen an ältere große Werke der Weltliteratur in der späteren Zeit Hofmannsthals ist charakteristisch für die Schlingpflanzenart der Ästhetenkunst. Sie bleibt dieselbe, die sie in der Frühzeit war; noch immer wurzelt sie in der Literatur, nicht im Leben, nur rafft sie jetzt aus der Weltliteratur nicht bloß Worte, sondern Stoffe, Gestalten und Handlungen, um sie mit Wortpracht und Wortglanz zu überkleiden. Wie ein Richterspruch klingt uns das eigene Wort Hofmannsthals ins Ohr: „Es führt von der Poesie kein Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Kunst." Immerhin ist es charakteristisch, sagt der bekannte Dramaturg Alfred von Berger, daß diese Kunst, um weiter leben zu können, ihre Wurzeln nicht ins Erdreich des Dichters senkt, sondern wie immergrüner Efeu um alte Tempel oder hohe mächtige Eichen sich schlingt, sie mit wucherndem Grün ganz überzieht, bis fast nichts mehr davon zu sehen ist, dadurch die darunter befindliche Form der alten Tempel oder der hundertjährigen Eiche annimmt und nun dasteht, gleichsam als ein neuer, organischer, ja durch das malerische Grün noch viel schönerer, reizvollerer Bau. In Elektra hat Hofmannsthal

nur einige Grundzüge der Charakteristik des Sophokles beibehalten; er hat außerdem die Chöre gekürzt, die Motive verändert. Das Drama, das er schuf, ist jedoch von unleidlicher Unnatur; die Motive werden gehäuft und angekränkelt, die Leidenschaften zu wahnsinniger Höhe aufgestachelt, die Nerven aufgepeitscht. Und doch ist all das Wüten umsonst. Ein schwacher Mensch, ein im Grund seiner Natur stiller, versonnener, zart melancholischer Dichter will den Schein der Stärke wecken. Es gelingt ihm nicht, er wird brutal. Ein ähnliches Schauspiel bietet Ödipus und die Sphinx, wo gleichsam unter dem niedrigen, „leidenschaftumwölkten Himmel des frühen mykenischen Zeitalters" eine hohe erlauchte Versammlung von allen möglichen Gestalten der Weltliteratur vereinigt ist und wo, wie Leo Berg sagt, von einem virtuosen Nachempfinder nacheinander gezeigt werden: Kain, Orestes, Perseus, Lohengrin, Siegfried und Oswald aus den Gespenstern, wenngleich hier manche Bilder und Szenen wahrhaft groß gesehen sind und die Sprache gedankenreich ist.

Den feinen Stilisten lernt man in den gesammelten Prosaschriften kennen; darin die Abhandlung: Der Dichter und diese Zeit. Von hoher Vollendung sind die Übersetzungen Hofmannsthals.

Im Grunde ist Hofmannsthals Kunst von ihren Anfängen bis heute die gleiche geblieben: sie geht nicht aus Seelenerschütterungen, sondern aus dem artistischen Lustgefühl ihres Meisters hervor, derartiges machen zu können. „Von der virtuosen Mache ist man interessiert, frappiert, geblendet, aber die menschliche Stimme schweigt." Die Sprache ermüdet schließlich durch Überladung; sie ist ein unfruchtbares Kulturprodukt, das auf die Nerven geht, anstatt die Herzen zu befreien. Unter den bildenden Künstlern sind Franz Stuck und Hans Unger mit Hofmannsthal am nächsten verwandt. „Wenn Goethe Hofmannsthal noch erlebt hätte, so wäre gewiß längst ein Ausleger mit der Theorie aufgetreten, daß Homunkulus Hofmannsthal bedeute. Homunkulus, der künstliche Mensch mit der komplizierten Seele, so frühreif superklug, daß er seinen gelehrten Verfertiger schon im Entstehen geistig übersieht und kommandiert, voll leidenschaftlicher Begierde nach all der Wirklichkeit und Schönheit, von der ihn sein gläserner Kerker trennt, dazu das zaubervolle Leuchten und Klingen, das von der durchsichtigen Phiole ausgeht, und schließlich das Zerschellen des Glases an dem harten Muschelthron der Schönheit — die glaubhafte Durchführung dieser Scherztheorie würde vielleicht weniger Scharfsinn und Gewaltsamkeit erfordern, als manche ernsthafte schon gekostet hat."

Die späteren Wiener

Peter Altenberg (eigentlich Richard Engländer) ist die absonderlichste Erscheinung des Wiener Kreises. Er wurde 1859 in Wien geboren, studierte Jura und Medizin, war bis zu seinem 38. Jahr Buchhändler, später Schriftsteller, eine unvergeßliche Gestalt der Wiener Kaffeehauswelt. Er schrieb die Skizzenbücher: Wie ich es sehe 1896 (der Ton liegt auf sehe.) Was der Tag mir zuträgt 1900. Prodromos 1906. Märchen des Lebens 1907. Die Auswahl aus meinen Büchern 1908. Bilderbogen des kleinen Lebens 1909. Sechzigjährig starb er 1919. Nachlaßband: Mein Lebensabend. Altenberg ist der Meister der Prosaskizze in 30—40, höchstens 100 Zeilen. Er schuf Seelenstudien und Prosalyrik im Telegrammstil. Was er schilderte, war das, was ihn umgab: Menschen, Frauen zumeist, Kaffeehausbesucher, Kunstzigeuner, Kinder, Straßen, Gärten, Landstraßen. Er schilderte nur, was er sah. Er hatte

keinen höheren Wunsch, als unaufhörlich Impressionen aufzunehmen und sie künstlerisch komprimiert wiederzugeben. Er ist der fanatischste Impressionist der Zeit. „Was sind meine kleinen Sachen? Dichtungen? Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in zwei bis drei Seiten eingedämpft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebigtiegel. Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen." „Lege an, Künstler, ziele, triff ins Schwarze! Basta! Und vor allem: Horche auf dich selbst! Gib deiner eigenen Stimme in dir Gehör." „Was man weise verschweigt, ist künstlerischer als das, was man geschwätzig ausspricht. Nicht?! Ja, ich liebe das abgekürzte Verfahren, den Telegrammstil der Seele! Ich möchte einen Menschen in einem Satze schildern, ein Erlebnis der Seele auf einer Seite, eine Landschaft in einem Worte." Daß er nicht die Gabe des Gestaltens besaß, bestimmt den Platz, den er im Schaffen der Zeitgenossen einnimmt.

Richard Schaukal, geb. 1874 in Brünn, studierte 1892 bis 1896 in Wien, trat dann in den Verwaltungsdienst, bereiste 1908 Deutschland, Schweiz, Italien, England und Frankreich und wurde Ministerialrat im Ministerium für öffentliche Arbeiten, lebt als solcher a. D. in Wien.

Lyrisches: Gedichte 1893. Verse von 1892 bis 1896. Pierrot und Colombine 1902. Ausgewählte Gedichte 1904. Buch der Seele 1908. Neue Verse 1908 bis 1912. Gedichte aus Östreich 1914.

Erzählendes: Interieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen 1901. Von Tod zu Tod 1902. Mimi Lynx 1904. Großmutter 1906. Kapellmeister Kreisler 1906. Eros Thanatos 1906, Balthassar 1907.

Essays: Giorgione 1906. Vom unsichtbaren Königreich 1910. Zettelkasten eines Zeitgenossen 1919.

Auch Schaukal hat viel Wienerisches. Die Dichter, von denen er ausgeht, sind d'Annunzio, Rimbaud, Verlaine und Altenberg. Auch er ist zunächst kokett, dandyhaft, von träumender, suchender, zerfließender, weicher Stimmung. Auch er liebt anfangs die Pose, die blasse Nüance, die vornehm müde Blasiertheit, die Selbstspiegelung. Aber er reinigt sich und sein Wesen. Die Ausgewählten Gedichte 1904 und das Buch der Seele 1908 bergen sein bestes lyrisches Gut. Als Novellist hat er eine feine graziöse Art des Erzählens. Die französischen Dichter des 18. Jahrhunderts: Diderot, Chamfort, Rivarol, Beyle und von Deutschen: Goethe, Kleist, Jean Paul. E. Th. A. Hoffmann und Stifter, dazu die Wiener Überlieferung haben seine Novellistik bestimmt. Seine besten erzählenden Bücher sind Mimi Lynx 1904, Großmutter (Gespräche mit einer Verstorbenen) 1906 und Eros Thanatos 1906 (darin Die Sängerin, Die Sonate aus der galanten Zeit).

Hugo Salus, geb. 1866 in Böhmisch-Leipa, ist von Geburt kein Wiener, gehört aber in die Nähe der Wiener Gruppe (Gedichte 1897, Ehefrühling 1900, Die Blumenschale 1907, Glockenklang 1912, dazu die Novellen des Lyrikers 1904 und 1912, Das blaue Fenster 1906, Seelen und Sinne 1913). Ein Lyriker von weichen leisen Formen, singend und anmutig, sehnend und zart, frauenhaft und innig.

Wildgans

Anton Wildgans, der bedeutendste unter den bisher genannten Wiener Dichtern, wurde 1881 als Sohn eines Offiziers in Wien geboren, studierte hier die Rechte, gab das Rechtsstudium eine Zeitlang auf, unternahm Reisen, die ihn bis Australien führten, wurde Jurist, war dann freischaffender Schriftsteller und wurde 1921 als Nachfolger des Schauspielers Albert Heine Direktor des Wiener Burgtheaters.

Lyrik: Herbstfrühling 1909. Und hättet der Liebe nicht 1911. Sonette an Ead 1913. Östreichische Gedichte 1915 (darin das Kriegsgedicht: Das große Händefalten).

Dramatisches: In Ewigkeit Amen (Einakter) 1913. Armut 1914. Liebe 1916. Dies irae 1919. Kain, ein mystisches Gedicht 1921 (erster Teil einer geplanten Trilogie: Kain, Moses Jesus).

In Wildgans herrscht die Lyrik vor, aber es ist nicht die schwüle, kokette Lyrik der Neurotika Dörmanns. Wildgans bedient sich der Lyrik zur Steigerung der dramatischen Wirkung. Er beginnt naturalistisch mit einem einaktigen Lebensbild aus der Stille der Amtsstube eines Untersuchungsrichters (In Ewigkeit Amen); er schreibt eine Reihe von Dramen, die den Versuch machen, aus dem nüchternen Naturalismus auf dem Umweg über die Lyrik herauszukommen. Das ist das Kennzeichen seiner ersten drei Dramen. Er wurde deshalb oft für einen Expressionisten gehalten, weil er zwar den Grundsatz verfolgte, im allgemeinen naturalistisch zu bleiben, plötzlich aber, in Momenten der Steigerung, die Personen „singend" über die Umgebung zu erheben und sich, die Welt und das dramatische Problem unter dem Gesichtswinkel des Ewigen zu betrachten, wie dies zuerst Reinhard Sorge im Bettler (Eine dramatische Sendung) getan. Dies geschah in Ergüssen, die dem Drama wohl etwas lyrisch Unwirkliches gaben, aber in höherem Sinn erst die Wirklichkeit erreichen sollten. In Armut ist dem Dichter die Verschmelzung von Naturalismus und Stilismus vielleicht am besten gelungen. Im Wechsel von gebundener und ungebundener Sprache wurde eine Elendschilderung gegeben, aber das Ziel war das Ewig Menschliche. Das Bild der Familie des kleinen Beamten erweitert sich zum Bilde der Armut in weltweitem Umfang. Der Tod erscheint in Gestalt eines Amtsvorstehers. Die Kunstauffassung, die den Dichter erfüllt, ist symbolistisch, nicht expressionistisch. In dem romantisch-pessimistischen Drama Liebe sprechen die Personen wohl von der Liebe, aber sie lieben nicht; sie leiden, wie Schwache, Kranke, Willenlose leiden; sie trinken ihr Leid; sie sind immer auf der Suche nach einer melancholisch interessanten Pose. Das dritte der Dramen, Dies irae, steigt aus rein naturalistischen Vordergründen, die sichtlich an Strindbergs Ehedramen gemahnen, zu metaphysischen Hintergründen empor; die Schuld der Eltern, die ohne Liebe ihren Kindern das Leben gegeben, wird unter Anklage gestellt. Gebrochene Kraft, gebrochener Wille sind das Erbteil des unselig Erzeugten. In der Schlußszene klagen die Seelen derer, die ohne Liebe zum Leben erweckt wurden: eine dramatische Form trat hier zutage, die der Ausbildung fähig ist, aber die die Gefahr der Eintönigkeit in sich birgt.

Die Gruppe der Stilisten

Stefan George

Der Naturalismus war überwiegend Stoffkunst. Er wollte die Wirklichkeit der Welt und ihrer Dinge wiedergeben, wollte die Persönlichkeit des Dichters möglichst ausschalten und ohne viel Rücksicht auf die Form aussprechen, „was ist." Das Einzelne, das Zuständliche sollte getreu nachgeschaffen werden; laut Theorie war dem Naturalisten alles Seiende von gleicher Wichtigkeit und Heiligkeit, ja das Unbedeutende war ihm sogar willkommener als das Große und Bedeutende, weil es ihm gestattete, intimer, heimlicher zu sein. So wurde oft gerade das Überflüssige, das Kleinliche und das Gewöhnliche des Lebens mit höchster Genauigkeit geschildert.

Die Dichtung der Stilisten ist überwiegend Formkunst. Aus der Fülle des Lebens wird das gewählt, was dem Dichter Gelegenheit gibt, das stoffliche Element zu überwinden; das Nebensächliche, Konkrete und Peinliche wird bei Seite geschoben; das Entlegenste, Fernste und Seltenste wird am sehnsüchtigsten erstrebt; große, möglichst allgemeine Stoffe, die Höhe und allmenschliche Bedeutung besitzen, werden bevorzugt; der innern und äußern Form wird höchste Sorgfalt gewidmet.

Diese Gegenströmung setzte 1892 ein. Sie war, wie ich schon sagte, im Grunde eine Reaktion sowohl gegen den Naturalismus wie gegen die Epigonenkunst, gegen Arno Holz so gut wie gegen die Heine- und Platenschüler. Gehütet wurde diese neue, antinaturalistische Kunst anfangs mit der Eifersucht und dem Stolz einer priesterlichen Kaste. Ihren Sammelpunkt hatte die neue Lyrik in den Blättern für die Kunst, die, wie früher bereits erwähnt, dem Buchhandel ganz fern gehalten wurden. 1898 kam die erste Auswahl in die Öffentlichkeit. Die Werke erschienen zunächst als kostbare, nur Freunden zugängliche Privatdrucke. Und als sei der Erschwerungen noch nicht genug, wurden noch allerlei äußerliche Mittel angewendet, — man setzte statt der großen Anfangsbuchstaben kleine, ließ die Interpunktionen weg, wie dies Mallarmé zuerst getan, und wendete seltsam geschnittene Lettern an — einmal, um dem Schönheitsgefühl zu genügen, dann aber, um das Lesen zu verlangsamen und damit eindringlicher zu machen. Von solchen Äußerlichkeiten darf man sich nicht beeinflussen lassen, will man den Kern der Sache erfassen. Das Haupt war Stefan George, der selbständigste Dichter dieses Kreises.

S t e f a n G e o r g e wurde 1868 in Büdesheim in Rheinhessen geboren. Der Vater war ein werk- und weinfroher, würdig heiterer und gütiger Mann, die Mutter eine tieffromme, strenge, sachlich ernste Frau. In der gediegenen Ruhe, der geregelten Tätigkeit, dem gemessenen Behagen eines wohlhabenden Bürgerhauses einer katholischen Kleinstadt der 70er Jahre wuchs George heran. Die kirchlichen Feste und Bräuche, die Spiele in den Gassen und Flußniederungen des Rhein-Nahewinkels, die Fülle der Volkssagen haben Stefan George in seiner Kindheit bestimmt. George studierte von 1888 in Paris, Berlin und München Sprachen und Kunstgeschichte, zog dann nach Berlin, hierauf nach Bingen. Seine Jugenddichtungen waren nicht sonderlich eigenartig. Aufsehen begann er erst 1892 mit Algabal zu erregen. Nun fand er Freunde, die ihn und seine Kunst förderten. 1892 gründete er mit Karl August Klein die Blätter für die Kunst, die erste Sammelstätte seiner Geistesverwandten. Er unternahm Reisen nach England, Italien und Spanien. Bald hatte er Freunde und begeisterte Anhänger in allen Mittelpunkten europäischer Kultur. Es war ein Kreis der Auswahlmenschen, Eigenen und Geistesaristokraten. In diesem Kreise ward er als Schöpfer neuer Kunst verehrt. Der „Meister", der „Cäsar" hieß er in dem Kreise; sein Wunsch war den Jüngeren königlicher Befehl. Um sein Leben lag Geheimnis. Einsamkeitsbedürfnis hielt ihn weltfern. Er lebte später ohne festen Wohnsitz im Sommer meist in seiner rheinischen Heimat, im Winter bald in München, bald in Berlin.

Der erste, der auf ihn hinwies, war 1893 Georg Simmel. Über den Kreis um Stefan George und die Blätter für die Kunst vergl. Bd. II, S. 316. Die ersten Bücher Georges (Hymnen, Pilgerfahrt, Algabal, Hängende Gärten) wurden nur in 100 bis 200 Exemplaren gedruckt und nur persönlichen Bekannten gegeben. Die ganze Bewegung, die dem Naturalismus schnurstracks zuwiderlief und die der gesamten Dicht- und Denkweise des Zeitgeschlechtes eine neue Richtung geben wollte, wurde jahrelang wie ein Geheimnis des Tempels gehütet. Die Blätter für die Kunst, von Malern und Zeichnern ausgestattet, waren nur Auserlesenen zugänglich. Von Dichtern schlossen sich ihm an: Hugo v. Hofmannsthal,

Dauthendey, Schaukal, Karl Vollmöller, Karl Wolfskehl und Friedrich Gundolf; von Malern Melchior Lechter und Ludwig v. Hofmann, von Musikern Konrad Ansorge. Erst Richard M. Meyer brachte der weiteren Öffentlichkeit Kunde von dem „Kreis" um George; Karl Wolfskehl kündigte im Pan das Erscheinen von öffentlichen Ausgaben des Meisters an.

Der Kreis ist weder ein Geheimbund noch eine Sekte noch ein Literatenklüngel, schreibt der Literarhistoriker Friedrich Gundolf. Die Mitarbeit an den Blättern für die Kunst ist an sich noch kein Kennzeichen, sondern er ist eine kleine Anzahl Einzelner von bestimmter Haltung und Gesinnung vereinigt durch die Verehrung eines großen Menschen und bestrebt, der Idee, die er ihnen verkörpert, schlicht, sachlich und ernsthaft zu dienen. Später lockert sich der Kreis. Hofmannsthal, Dauthendey, Vollmöller fielen ab. Hofmannsthal, der einst der Erbe Goethes geheißen, hieß nun ein Dichter, der sich mit dem Richtigen begattet und der zum Krampf aufpeitscht. Auch in Literarhistorikerkreisen war der Georgekult lange heimisch. Nach 1914 ward es stiller und stiller.

Dichtungen: Zeichnungen in Grau und Legenden (veröffentlicht in der Fibel 1901). Hymnen 1890. Pilgerfahrten 1891. Algabal 1892. Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten 1895. Das Jahr der Seele 1898. Der Teppich des Lebens und die Lieder von Frauen und Tod mit einem Vorspiel 1899. Der siebente Ring 1907. Der Stern des Bundes 1914. Der Krieg 1917. Drei Gesänge 1921.

Übertragungen: Baudelaire, die Blumen des Bösen 1901. Zeitgenössische Dichter (Rosetti, Swinburne, Jacobsen, Verhaeren, Verlaine, Mallarmé, Regnier, d'Annunzio u. a.) 1905. Sonette von Shakespeare und Stellen aus Dante 1909.

Prosaschriften: Tage und Taten 1903. Maximin, ein Gedenkbuch 1906.

Blätter für die Kunst, zwölf Folgen 1892—1919.

Der Rhein, der Katholizismus, die Antike: das sind die Ursprünge Stefan Georges. Von Dichtern tritt ihm in der Jugend zunächst nur Goethe näher, dann Hölderlin, dann Jean Paul; Nietzsche hat nur vorübergehend auf ihn gewirkt; von Ausländern zunächst Baudelaire, Mallarmé und Verlaine, die er verdeutscht aus Freude am Formen, am Wägen, Filtern, Sieben und Verfeinern der Worte. Die Frühwerke, Zeichnungen in Grau und Legenden, sind noch zaghaft; in den Hymnen findet er zuerst seinen eigenen Ton. Er lernt jetzt andere Dichter des Auslands kennen: Swinburne, d'Annunzio, Verwey, Lieder; doch sie geben ihm nichts wesentlich Neues, sie bestärken ihn nur in seinem Schaffen. In den Pilgerfahrten zieht er aus, die Welt zu entdecken. Die Stilisierung seiner Gestalt beginnt. „Also brach ich auf — Und ein Fremdling ward ich — Und ich suchte einen — Der mit mir trauerte — Und keiner war." Algabal ist das erste seiner Werke, das uns Stefan Georges Kunstrichtung deutlich zeigt. Sprachlich ist es weit vorgeschritten; komponiert ist es voll Strenge. Der spätrömische Kaiser, der Züge von Ludwig II. von Bayern zeigt, ist der Träger eines Traums von etwas Hohem, Fernem, Reinem und Stillem. In drei Zonen (Unterreich, Tage, die Andenken) ist das merkwürdige Buch gegliedert.

Das Bedeutsame, das Stefan George auszeichnet, ist hier zu erkennen: es ist die Strenge, mit der er Schriftsteller und Dichter trennt und die Starrheit, mit der er das Leben und die Kunst scheidet. Alle anderen, die als Ästheten begannen, Hofmannsthal, die Wiener, Vollmöller, Stucken, Dauthendey, Hardt sind ins Leben gegangen; der einzige, der in unnachgiebiger Abseitigkeit verharrt, ist George. Er ist, was man zumeist verkennt, gar nicht Dichter allein, sondern er ist fast stets der Profet der Verneinung des Zeitwesens. Das ist von äußerster Merkwürdigkeit. Nichts, was der Öffentlichkeit entgegenkommt, besitzt den mindesten

Wert. Der Dichter lebt nur seinem Ich. Darum Abkehr von der Welt, von Ehrgeiz, Streben, Sturm der Gasse. Der Künstler, in klösterlicher Einsamkeit waltend, dient nur der Kunst. Kunst aber bedeutet für Stefan George ausschließlich Lyrik. Theaterkunst ist verpönt; auch die Lyrik von Goethe bis Liliencron ist nach Stefan George meist nur eine Verirrung gewesen. Nicht Weltverbesserung, nicht Sittlichkeit, nicht Weltanschauung ist Ziel und Aufgabe der Kunst, sondern nur die Darstellung und Wiedergabe von Stimmungen des Ich. Die „Sende" Stefan Georges ist die Vergottung des Menschen und die Verleibung des Gottes.

Die Lyrik ist für George aber etwas anderes als für seine Vorgänger. Die Lyrik war bisher meist der Ausdruck des elementaren Fühlens. Je stärker und unmittelbarer das Gefühl des Dichters hervorquoll, je heller und lebensvoller die Wirklichkeit, je sicherer die Gegenwart fühlbar war, je inniger sich die Lyrik dem unmittelbaren Gefühl anschmiegte, desto höher wurde der Lyriker geschätzt. Nach einer ganz anderen Richtung bewegt sich die Lyrik Stefan Georges. Sie steht dabei keineswegs außerhalb der bisherigen Entwicklung. Der späte Goethe (im West-östlichen Divan, in der Helena, in der Trilogie der Leidenschaft), Novalis (in den Hymnen an die Nacht), Jean Paul (im Titan), Hölderlin (in den Diotima-Oden und im Hyperion), Platen (in den Venezianischen Sonetten), Konrad Ferdinand Meyer (in seinen lyrischen Gedichten) bezeichnen die Linie, die zu Stefan George führt. Er sieht völlig ab von dem Eigenwert des Stofflichen in lyrischen Gedichten. „Viele, die über ein Zweck-Gemälde oder ein Zweck-Tonstück lächeln würden, glauben trotz ihres Leugnens doch an die Zweck-Dichtung. Auf der einen Seite haben sie erkannt, daß das Stoffliche bedeutungslos ist, auf der anderen suchen sie es beständig." Weiter gibt Stefan George, wie es auch Novalis, Hölderlin und K. F. Meyer getan hatten, nicht mehr das Gefühl in seinem unmittelbaren Anstürmen, sondern indem er „fühlend über dem Gefühl steht", d. h. mit äußerster Zurückhaltung, mit einer gewissen Zeitlosigkeit und Verflüchtigung der Wirklichkeit und der Persönlichkeit. Hier liegt seine Stärke, doch auch seine Begrenzung. „Diese Kunst hat nichts von der augenblicklichen Gewalt mancher unmittelbaren Dichtung, die in der Tiefe aufwühlt und aus den Tiefen erlösen kann. Sie ist wie die Musik bei Schopenhauer, alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergebend, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual." Dabei denke man nicht, daß Georges Lyrik bloß eine kalte, in Klang- und Reimspielerei aufgehende Artistenkunst sei. „Es ist hier nur der andre Pol der lyrischen Entwicklungsreihe, deren einen das Singen wie der Vogel bezeichnet."

Die Gedichte Georges streben wie die Hölderlins und Platens nach Schönheit, doch sie suchen diese nicht in der wirklichen Welt; sie streben nicht einmal danach, Wirklichkeit und Schönheit zu verbinden, sondern sie geben eine Welt über der „Welt". Wie hängende Gärten schweben die Gedichte über der Wirklichkeit. In reiner Höhe stehen sie über dem Geschlechtlichen und über dem Sozialen. „Die Gedichte wollen nicht gedeutet sein, sie wollen nicht verkünden, sondern Gefühle wecken, Unnennbares erklingen lassen." Die antike Traumwelt Böcklins, die herbe und zeitlose Welt der Radierungen Klingers, die mittelalterliche Fantasiewelt von Hans Thoma, die geflügelten riesigen Gestalten und die Knabengestalten Sascha Schnei-

ders mögen zeigen, daß in der bildenden Kunst längst schon ähnliche Bestrebungen vorhanden waren.

Das erste Gefühl, das die Gedichte erwecken — und erwecken sollen — ist das einer ungeheuren Befremdung. Kurt Breysig, der mit Georg Simmel und R. M. Meyer um die Lyrik Stefan Georges ein großes Verdienst hat, sagt von den Anhängern und Freunden der überlieferten Lyrik:

„Sie sind an die runden, netten, kleinen Gedichte gewöhnt . . . sie wünschen zwar, allerlei Gefühle und Gefühlchen erweckt und vermittelt zu erhalten, aber alles soll sich klar und eben vollziehen, man soll wissen, welchem tausendmal gebrauchten Gleichnis, welchem altbekannten Lob auf Frühling, Liebe, Mond und Tugend sie diese zwar kleine, aber wohl abgezirkelte und deshalb auch leicht kontrollierbare Erregung verdanken. Alle diese Liebhaber lyrischer Poesie werden nie mehr als eine Seite in den Büchern Stefan Georges aufschlagen. Doch ebenso gewiß ist, daß auch jeder ernstere und duldsamere Leser zuerst den weiten Abstand dieser Kunst von aller anderen unserer Zeit als ungewohnt, als befremdend empfindet. Nur wird er, wenn er weiter eindringt in die nicht eben leicht sich öffnenden Höfe dieser Poesie, bald andern Sinnes werden."

Die folgenden Werke verstärken den Eindruck. Die Hirtengedichte verherrlichen die Schönheit der Erde; sie entromantisieren das bukolische Griechentum. Die Sagen und Sänge kehren sich in die Welt des Mittelalters. „Ferndunkel und Fahrfreude." Hier wird das Rittertum entromantisiert. Die Hängenden Gärten führen ins Morgenland, in den Fremdzauber der Märchen von Tausendundeine Nacht.

Das Jahr der Seele, Natur und Liebe dichterisch spiegelnd, ist vielleicht das schönste, innerlichste seiner Bücher. Hier herrscht die höchste Gedrungenheit und Konzentration aller Empfindungen; die Leidenschaft ist da, doch sie ist gebändigt; hier ist der Fantasie völlige Freiheit gegeben, ohne daß sie des Maßes entbehrte; alles atmet Adel und hohe Ruhe; hier schaut man das Leben wie aus weiter Perspektive, kühl, rein und gedämpft, hier sind Bilder und Gestalten aus der Traumwelt, nicht als wohlgeordnete Beschreibungen, sondern als zarte, stimmungsvolle Impressionen wiedergegeben. Ins Dunkel verliert sich das Vorspiel; Der Teppich des Lebens zieht das Volk in den Kreis dichterischer Darstellung; Der siebente Ring und der Stern des Bundes sind die geheimnisvollen Bücher des neuen Glaubens: der Verleiblichung des Gottes und der Vergottung des Leibes; Maximin ist die Verherrlichung des Jünglings; Der Krieg, nur wenige Gedichte umfassend, ist Georges Wort zum Weltkrieg.

In alledem liegt, wenn ich auch die Schwächen nicht verkenne, kein bloßes Nachschwingen alter Kunst, kein Epigonentum, sondern ein Schöpfen aus eigener Seele und ein Aufstreben zu neuer Kunst. Die Anhänger und Freunde Stefan Georges überschätzen ihn jedoch maßlos. Sie halten ihn nicht bloß für den größten Dichter der Gegenwart, sondern auch für einen „ewigen" Menschen. Ihre Bücher sind voll schwelender Glut. Ein Erzieher zur strengen künstlerischen Form ist Stefan George; aber in seiner Weltabgeschiedenheit doch nur ein Ereignis artistischer Art.

Rainer Maria Rilke

Zarter, bleicher, leiser ist Rainer Maria Rilke. Er kennt nur ein Nachinnenleben. Seine Lyrik ist zugänglicher als die Stefan Georges. In ihr haben wir

das Gegenbild zu jener männlichen Begehrlichkeit, die Dehmels Denken und Dichten durchglüht. Fast fraulich-still schaut Rainer Maria Rilke die Welt mit eigenen Augen an. Aus der Einsamkeit und der Kindheit steigen seine Gedichte auf. Künstler, sagt er, ist nur der, der etwas tief Einsames hat, etwas, das er nicht mit andern teilt. Ein junger Parsifal, so glitzert Rilke in einem weichen seidenen Gewand von blühender Weiße. Wer so unwissend ist, daß er die lyrische Kunst, deren wir uns heute erfreuen, noch immer im Rinnstein zu finden glaubt, den führe man zu diesem Dichter. „Das Erotische in Rilkes Dichtung ist rein und aufrichtig wie eine Staude Lilien in dem Garten, wo Maria die Verkündigung empfing."

Rainer Maria Rilke wurde 1875 in Prag geboren. Er stammt aus einem alten Kärntner Adelsgeschlecht. Als ein einsames, schwermütiges Kind wuchs er auf. Ein Bilderbuch, eine Pfauenfeder, die er für eine Zauberrute hielt, die Silberfäden in einem Puppenkleide, die Wolken, die so still hinsegelten wie die Schwäne in Andersens Märchen, und das blonde Kind in dem alten gräflichen Palast gegenüber: das waren seine Freuden. „Mein Vater war ein Gekränkter und hatte nur wenig Ruh'", aber zur Mutter fühlte sich der Knabe in Liebe hingezogen. Mit zehn Jahren wurde er, da die Eltern sich trennten, in eine militärische Erziehungsanstalt gegeben, wo er fünf Jahre unter den Qualen der gleichmachenden Erziehung litt. Er kam endlich aus der Anstalt los, arbeitete bis zur Erschöpfung seiner Kräfte und besuchte von 1894 an einige Universitäten, um sie alle wieder zu verlassen, in tiefer Enttäuschung darüber, daß sie ihm nicht geben konnten, was er erwartete. Indessen war bereits auf der Kinderseele dunkler Tiefe seine dichterische Anlage wie ein kleiner heller leuchtender Punkt hervorgetreten, „und bald sollte sich der helle Glanz zur spiegelnden Fläche erweitern." Rilke hielt sich 1896 und 1897 in München auf, ging dann nach Berlin und kam hier in den literarischen Verkehr, aber er empfand eine Abneigung gegen die großen Kulturmittelpunkte. Er lebte nun lange auf Reisen. Florenz, Fiesole und die andern Städte Toskanas wurden ihm eine Offenbarung, noch größer aber war der Eindruck, den Rußland auf ihn machte. Längere Zeit lebte Rilke in den „großen Einsamkeiten der Natur", in Worpswede bei den dortigen Künstlern (Mackensen, Modersohn, Hans am Ende, Overbeck und Vogeler), von deren Art zu leben und zu schaffen er in seiner stillen Weise in einem schönen Buche erzählt hat. Darin will er, so sagt er, über die Worpsweder Künstler nicht urteilen: „Denn wohin kämen die Besten von uns mit der Gerechtigkeit?" sondern er will an jeden dieser Künstler so denken, wie er in der Stunde war, da er ihn am tiefsten liebte. Von den Worpswedern wendete sich Rilke einem einzelnen großen Künstler zu, dem Bildhauer Rodin in Paris. Von dem lärmenden Treiben der Weltstadt abgeschlossen, lebte er in Rodins Nähe und diente ihm als eine Art Sekretär. „Er hat mich alles gelehrt, was ich vorher noch nicht wußte, und alles, was ich wußte, hat er mir geöffnet durch sein stilles, in unendlicher Tiefe vor sich gehendes Dasein, durch seine sichere, durch nichts erschütterte Einsamkeit und durch sein großes Versammeltsein um sich selbst." Von neueren Dichtern wirkte namentlich der Däne Jens Peter Jacobsen auf Rilke ein. Während des Krieges ward er eingezogen und in einem Wiener Militärbureau beschäftigt. Dann lebte er in München, später übersiedelte er nach der Schweiz.

Gedichtsammlungen: Larenopfer 1895. Traumgekrönt 1896. Advent 1898. Mir zur Feier 1900. Das Buch der Bilder 1902. Das Stundenbuch (vom mönchischen Leben, von der Pilgerschaft, von der Armut und vom Tode) 1905 und 1907. Neue Gedichte 1907. Der neuen Gedichte anderer Teil 1919.

Episch-lyrisches Gedicht: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke 1907.

Novellistisches: Am Leben hin 1898. Prager Geschichten 1899. Vom lieben Gott und anderes 1900 und 1904. Die Letzten 1901. Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge 1909.

Künstlerbücher: Worpswede 1903. Rodin 1903.

Aus der Frühzeit (Verse Prosa Dramen) darin das Jugenddrama: Im Frühfrost und das dreiaktige Drama: Ein Stück Dämmerung (in naturalistischem Stil). Erschienen 1922.

Einzelne Gedichte aus dem Larenopfer: Vigilien (Die falben Felder schlafen schon). Aus Traumgekrönt: Es gibt so wunderweiße Nächte. Aus dem Buch der Bilder: Das jüngste Gericht (Sie werden alle wie aus einem Bade aus ihren mürben Grüften auferstehn), Der Sänger singt vor einem Fürstenkind (Du blasses Kind, an jedem Abend soll), Der Lesende (Ich las schon lang, seit dieser Nachmittag, mit Regen rauschend, an den Fenstern lag), Die Blinde (Du bist nicht bang, davon zu sprechen), Mondnacht (Süddeutsche Nacht), Am Rande der Nacht, Ritter (Reitet der Ritter in schwarzem Stahl), Aus einer Sturmnacht (Die Nacht, vom wachsenden Sturm bewegt). Aus Mir zur Feier: Lieder der Mädchen (Ihr Mädchen seid wie die Gärten am Abend im April). Stundenbuch: Das Buch vom mönchischen Leben. Das Buch von der Pilgerschaft. Das Buch von der Armut und vom Tode. Neue Gedichte: Der Balkon. Die Anfahrt. Übung am Klavier. Die Damen vor dem Spiegel.

In seinen Büchern erscheint Rilke etwa so: Larenopfer: Dank an die Heimat, an Prag, vom künstlerischen Geist des römisch-katholischen Kultus durchweht. Traumgekrönt: in diesem Buch wirkt die tiefe, die Sinne magisch fesselnde Symbolik des katholischen Gottesdienstes nach, doch die Deutung des Religiösen zeigt schon durchaus die Selbständigkeit des Dichters; es tritt eine innere Verwandtschaft mit den alten Mystikern hervor; auch mit Schumann, Chopin und Lenau zeigen sich Ähnlichkeiten. Mir zur Feier: Ein Frühlingsbuch mit einzelnen schönen Strophen, doch sind viele davon zu spielerisch. Die katholische Gefühlswelt Rilkes wird durch weltgöttliche, monistische Anschauungen verdrängt. Buch der Bilder: In diesem merkt man namentlich den Einfluß der bildenden Kunst Rodins (Das Lied von der Bildsäule) und der Worpsweder (Herbstbilder). Die Kürze und Neuheit des Ausdrucks, die rankende Leichtigkeit seiner Sprache, die der „Medaillenschönheit" der Sprache Stefan Georges so entgegengesetzt ist, die Aufweckung neuer Sinne in den bekanntesten Worten zeigen hier Rilkes Eigentümlichkeit. Das Stundenbuch: ein nicht leicht verständliches lyrisches Andachtsbuch eines modernen Mystikers, im ganzen bedeutend, im einzelnen anfechtbar. Der Dichter geht von der Anschauung aus, daß die Menschheit wieder auf dem Weg zu Gott ist, zu einem Gott der Innerlichkeit und Selbsteigenheit; er nennt die bis an den Rand mit Gottgefühl erfüllten Menschen im Sinn der alten Mystiker die „Armen." Neue Gedichte: Verfeinerung der inneren Form, größere Freiheit der äußeren Form. Wundervoll in Wohllaut und Rhythmik. Rilkes letzte Gedichte streben schon zum Expressionismus. Sehr stimmungsvoll ist Rilkes Buch über die Worpsweder.

Rilkes Hauptwerk ist bis heute das Buch der Bilder. Seine Dichtung, die reich ist an Naturbeseelung und an vorher unbekannten Schönheiten der Stille, schwebt in diesem Buch leise, über die Erde gleitend, zwischen Tag und Traum. Sie ist eine tief verhaltene, nach innen gekehrte Kunst. Sie ist geschmeidiger und graziöser, weicher und gleitender als die Kunst Stefan Georges. Ihre Hauptschönheit liegt in dem Rhythmus, im raffinierten Reim, in dem Reichtum an Assonanzen und Alliterationen, im Gesang, in der Musik des Wortes. „Ich bin eine Saite, über rauschende breite Resonanzen gespannt." „Ich soll silbern erzittern — Dann wird alles unter mir leben — Und was in den Dingen irrt — Wird nach dem Lichte streben." Mehr malerisches Vermögen tritt in den epischen Dichtungen hervor. Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, aus der Familiengeschichte der Rilkes geschöpft, gleicht einem vornehmen Bildteppich mit erbleichenden Farben. Das feinste novellistische Werk R. M. Rilkes sind die Aufzeichnungen des Malte

Laurids Brigge, Denkwürdigkeiten eines Edelmannes aus altem dänischen Geschlecht, mattfarbig, lyrisch gestimmt, handlungsarm, aber nervös verfeinert, ein gedämpft musizierendes Kunstwerk der Prosa.

Eduard Stucken, geb. 1865 in Moskau, lebt seit vielen Jahren in Berlin, begann als 32jähriger durchaus unnaturalistisch mit einer nordischen Tragödie Yrsa 1897, ließ darauf Balladen folgen (1898). Dann wendete er sich der Gralsdichtung zu. Er hat 5 Gralsdramen geschrieben: Gawan 1902, Lanval 1903, Lanzelot 1909, Merlins Geburt 1912, Tristram und Ysolt. Ferner den Roman: Die weißen Götter 1921 und die Balladen in neuer vermehrter und vervollkommneter Ausgabe 1920. Stucken hatte Orientalistik studiert, war an den deutschen Ausgrabungen im Orient beteiligt; weite Reisen führten ihn durch Europa und Asien.

Aus den Gralsdramen spricht deutlich die Sehnsucht nach dem Stildrama. Die Sprache singt und klingt; die Magie des Wortes waltet mit berückender Pracht. Es sind Maeterlincksche Klänge, aus Prosa in traumartig hinrauschende am Ende und in der Mitte gereimte Verse gebracht. Vornehmlich mit diesen Sprachmitteln macht Stucken eine ferne, versunkene mythische Zeit lebendig. Wie große, prachtvolle, altfranzösische Gobelins wirken die Dramen aus der Welt Wolframs und der Gralsromane und Fabliaux des 13. Jahrhunderts. Im Grunde sind alle diese Dramen nur dramatisierte traumhafte Balladen. Stucken selbst nahm den Weg von der Ballade zum Drama. Gawan muß die furchtbare Probe in Schloß Hautdesert bestehen, ob er würdig ist, dem Gral zu dienen; das Drama Lanval, halb Mysterium, halb Ritterstück, mischt Sage, Mythe, Legende und Erlösungsgedanken; Lanzelot, der schuldig-unschuldige Held, trägt das Tannhäusermotiv in die Welt des Gral; das Drama Tristram und Ysolt wiederholt mit starker Hervorhebung Markes das alte Lied der todgeweihten Leidenschaft. Die Mischung von Christlichem und Heidnischem, die Psychologie der Legende und Ballade, die Verbindung von Traumkunst und Symbolkunst erzeugen den Eindruck seltsam schwüler Pracht, aber auf die Dauer ermüden die Dramen. Alle Leidenschaften, alle Kontraste spielen sich wie hinter Schleier ab; alle Personen sprechen dieselbe Sprache. Eine Gefahr der Erstarrung drohte Stucken in der fantastischen Welt der Gralsdramen. Es war ein Glück, daß er diese Gefahr in einem großen erzählenden Werk überwand.

Eine farbige brennende Pracht umgibt uns im Roman Die weißen Götter 1921. Hier ist Mexiko zur Zeit des Montezuma der außerordentlich sinnlich geschilderte Schauplatz. In dieselbe Kultur führt fast gleichzeitig das Drama von Gerhart Hauptmann: Der weiße Heiland. In die adlige Kultur des alten Indianerreichs dringt Cortez mit seinen Scharen. Zuerst werden die Fremden als weiße Götter verehrt. Dann läßt Cortez durch seine Priester das Christentum predigen. Die Getauften bringen Menschenopfer dar; die Furie des Kampfes rast durch das unglückliche Volk. Das Bannende in dem kunstvoll stilisierten Bild liegt in der Mischung der blumenhaften Schönheit und der furchtbaren Grausamkeit der Götzendiener wie der spanischen Eroberer. Als Kulturbild einer fremdartigen Welt ist der Roman Stuckens voll ruhiger Schönheit und edler Lyrik.

Gustav Vollmöller, geb. 1878 in Stuttgart, eine erstaunlich vielseitige internationale Erscheinung, Dichter, Automobilist, Luftschiffer und Großkaufmann, schrieb: Parcival und Die frühen Gärten (Gedichte) 1905; Catharina, Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber 1903; Das Buch der Landschaften 1904 und die Dramen: Assüs, Fitne und

Sumurud 1904, Der deutsche Graf 1906, Wieland (ein Fliegerdrama) 1911 und Mirakel 1912. Vollmöller ist abhängig von Hofmannsthal, Maeterlinck, Wilde und d'Annunzio. Er ist ein Sprachvirtuos, bei dem sich alle Vorzüge alter Kultur zu vergänglicher Blüte zusammenschließen. Sein Drama Catharina, Gräfin von Armagnac 1903, etwa das Gegenstück zu Beer-Hofmanns Grafen von Charolais, geht auf eine brillant archaistische Erzählung aus den Contes drolatiques von Balzac zurück. Im Stil des Kostümdramas wird hier altfranzösische Kultur kunstvoll verbrämt geschildert. Liebe und Tod werden zusammengekoppelt. Ein finsterer Argwohn gegen einen Liebhaber treibt den Gatten, den Connetable von Armagnac, zum Mord; die Gräfin hat vergeblich einen anderen sklavisch treuen Liebhaber in den Tod geschickt; der Gatte bringt ihr das Haupt des wirklich Geliebten; wie Wildes Salome betet sie es an; in Verzweiflung gibt sie sich dann den Tod. Schwüle Leidenschaft lastet auf den schicksalgezeichneten Menschen. Orientalischen Prunk mit Neigung zur Pantomime, kennzeichnet das lyrisch überladene Märchenstück Assüs. Die Komödie: Der deutsche Graf, in der im Ausgang des Rokoko deutsche Ehrlichkeit und romanische Verderbtheit kontrastiert werden, ist blaß und verworren. Vollends mißlang Wieland, ein Drama des Fliegergenies. Das Stärkste, was Vollmöller geschaffen hat, ist ein pantomimisches katholisches Drama Mirakel nach einer Legende des 14. Jahrhunderts, bunt und dumpf wie ein Traum, das in Max Reinhardts Regiekunst zu orgiastischem Leben wiedergeboren wurde. Gesprochen wäre dies pantomimische Drama schwer erträglich; es ist wirksam, aber stummgeboren wie das Kino.

Ernst Hardt, geb. 1876 in Graudenz, lebte von 1893 bis 1894 in Griechenland, war 1896 bis 1897 in Spanien und Portugal Sprachlehrer, lebte dann in Dresden, Berlin und Weimar und wurde 1918 Intendant des Weimarischen Staatstheaters. Seine Gedichte und Novellen (Priester des Todes 1898, Bunt ist das Leben 1902, an den Toren des Lebens 1904) sind unbedeutend, ebenso sein Drama: Der Kampf ums Rosenrote 1903 (Gegensatz von Vätern und Söhnen; die Söhne glauben an das „rosenrote Leben"). Der große Erfolg seines Schaffens war das prunkende Versdrama aus der Tristansage: Tantris der Narr 1907, das ihm den Staats- und Volksschillerpreis brachte, eine überschätzte Dichtung voll Unwahrscheinlichkeit und widerlichem Schwulst. Verletzte Treue auf Tristans Seite, übersteigerte Treue auf Isoldens Seite soll das Doppelthema des Stückes sein. Die Untreue hat Tristan unkenntlich gemacht; so erkennt ihn die Treue nicht. Erst als Tristan geht, kommt die Erkenntnis für Isolde. Frauenrolle Unnatur geht hier an die Grenze des Aberwitzes. Das Drama Schirin und Gertraude 1912 spielte die Sage vom Grafen von Gleichen in das leise Parodistische. Höher steht Gudrun 1911. Es war ein gutes Theaterstück nach der alten Sage, mit moderner Psychologie unterlegt, hob mit dieser Spitzfindigkeit aber die alte großartige Geschlossenheit des Heldenliedes auf. So hallte auch dieses Stück nicht wider. Als Übersetzer hat Hardt Rousseau, Voltaire, Balzac, Taine und Flaubert verdeutscht.

Wesentlich anders stellt sich uns das Bild des folgenden Dichters dar. Paul Ernst ist in allem schwerer, ernster, strenger, ja bittrer als die vorhergehenden. Sein Stilismus ist nicht barock wie der von Stucken und Hofmannsthal, sondern einfach, knapp, klar, strenglinig; er sucht nicht die dunkle Glut, nicht den Rausch, sondern die kühle Helligkeit, die logische Ordnung; in ihm tritt der Stilismus in spiritualistischer Form hervor.

Paul Ernst, geb. 1866, stammte aus Elbingerode im Harz. Er war der Sohn eines Grubensteigers von gut bürgerlichem Wohlstand. Er studierte von 1886 bis 1891 in Göttingen, Tübingen und Berlin Theologie. In Berlin sah er das Großstadtelend; durch Bruno Wille wurde er in die Lehre der Sozialdemokratie eingeführt; auch Tolstois Bekenntnisschriften machten auf ihn tiefen Eindruck; er wendete sich von der landläufigen Theologie ab, warf sich auf die Staats- und Volkswirtschaft, und der Wunsch erwachte, mit Hand anzulegen, um das Elend in der Welt zu lindern. Zugleich entstand in ihm durch Tolstois Einfluß ein Haß auf die Kunst als auf etwas Unsittliches. Wiederholte langjährige Krankheiten kamen dazwischen. Allmählich vollzog sich ein Wandel seiner Anschauungen. 1897 kehrte er nach Berlin zurück und zog mit Arno Holz zusammen, mit dem er seit langem befreundet war. Unter dem Einfluß von Holz begann der Dreißigjährige seine ersten Dramen streng nach der

Theorie des Naturalismus zu schreiben (Lumpenbagasch und Im Chambre separée 1898). Der Naturalismus war aber damals schon zehn Jahr alt; ein weiterer Versuch in der Lyrik nach dem Stil von Holz schloß sich an (Polymeter 1898). Bald erkannte Ernst die Unhaltbarkeit des Naturalismus; in Italien gewinnt die altitalienische Novellenkunst mit ihrem strengen Stil auf ihn Einfluß; sein Schaffen nimmt nun eine veränderte Richtung. Zunächst sucht er theoretisch den Weg zur neuen Stilkunst. In Weimar, wo auch W. v. Scholz und S. Lublinski lebten, baut er 1905 seine Kunstlehre aus. Dann schreibt er eine Reihe von Stildramen. Von Scholz wie von Lublinski trennt er sich und geht eigene Wege. Vom Sozialismus hat er sich zum Konservatismus, vom Naturalismus zum Stilismus, vom sittlichen Relativismus zum Pessimismus gewandelt, und er, der einst zum radikalen Flügel der sozialistischen Partei gehört hatte, war später sowohl gegen den Sozialismus wie gegen den Kapitalismus. Lebt jetzt auf dem Lande im Allgäu.

Stildramen: Demetrios 1905. Canossa 1908. Brunhild 1909. Ninon 1910. Ariadne 1912. Der heilige Crispin 1913 (Komödie). Manfred und Beatrice 1915.
Lustspiel: Der Hulla 1906.
Novellen: Die Prinzessin des Ostens 1902. Der Tod des Cosimo 1912. Komödiantengeschichten, Spitzbubengeschichten 1920.
Romane: Der schmale Weg zum Glück (autobiographisch) 1903. Die selige Insel 1909. Saat auf Hoffnung 1915.
Theorie: Der Weg zur Form (einzelne Essays) 1912. Ein Credo 1912. Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus 1918. Der Zusammenbruch des Marxismus 1920. — Gesammelte Werke, 15 Bände 1903 bis 1913.

Paul Ernst ist Gedankendichter. Ihn einen Neuklassiker zu nennen, kann nur zu Irrtümern führen. Von einem strengen Stilismus wie er, waren selbst die Klassiker nicht. Paul Ernst ist ein einziger und einzelner. Was er will, ist dies: die Kunst, die entartet ist, soll zurück zur Einfachheit, sie soll kristallinisch werden, durchsichtig, klar, vergeistigt. Im Drama soll es sich wesentlich um einen Kampf von Ideen handeln. Darum muß das Drama gereinigt werden von der Leidenschaft, von dem Schwall der Worte; es muß ganz einfach und klar werden, es darf keine verwickelten Vorgeschichten, keine psychologischen Probleme, keine Wortkunst bringen; ein Thema wird gestellt und in feiner, klarer Dialektik spielt sich im Geistigen der Kampf ab. Ein „Zwiegesang der Weltanschauungen", nicht mehr ein Kampf lebendiger Menschen ist das Drama nach dem Prinzip von Paul Ernst. Auch die Charaktere werden auf die strengste typische Form gebracht. So stehen sich mehr Ideen als Charaktere gegenüber. Das Eigentümliche ist, daß Paul Ernst bei diesen typischen Gestalten doch streng an dem Schuldbegriff festhält. Er braucht ihn, um seine ethischen Kontroversen im Drama ausfechten zu können. Charakteristisch für dieses Stildrama ist das völlige Schwinden jeder Illusion. Der Kunst, die so entsteht, fehlt natürlich die Vielfarbigkeit des Lebens.

In den antiken, mythischen und historischen Stildramen Ernsts, in Demetrios, Ariadne, Brunhild, Canossa, Ninon und in der Komödie: Der heilige Crispin zeigt Paul Ernst den Kampf der Ideen; ganz allmählich nähert sich in seinen letzten Werken seine Dichtung etwas mehr dem Leben. Das große Beispiel dieser hohen spiritualistischen Dramatik ist Goethes Natürliche Tochter. Nur ruht hier die kühle Unpersönlichkeit der Gestalten auf einem geheimnisvollen, fast vulkanischen Boden. Bei Paul Ernst ist alles nur logisch. Er ist ein Dichter ohne Eros. Was Hofmannsthal zu viel hat, hat er zu wenig. Er hat ein stilistisches Prinzip; mit ihm steht er unerschütterlich, unentwegt, voll Glauben an seine Sendung außerhalb der Bewegung. Man achtet Paul Ernst, aber man wird

nicht von ihm überzeugt. Wäre seine Persönlichkeit größer, seine Dichterkraft bedeutender, dann hätte er die Welt zum Glauben an seine Anschauungen gebracht. So aber ist seine Eigenart wohl völlig ausgebildet, aber sie ist auch erstarrt und ohne nahe Berührung mit dem Leben.

Albrecht Schaeffer

Den Übergang von den Stilisten zu den Erzählern bildet Albrecht Schaeffer. Er ist als Lyriker von Stefan George und Rilke beeinflußt, steht aber als Epiker selbständig neben ihnen. Er ist der einzige Dichter der fünften Generation, der im Vers die Reinheit des epischen Stils besitzt.

Albrecht Schaeffer, geb. 1885 in Elbing, Sohn eines Baurats im Reichspostdienst, kam früh nach Hannover, wuchs hier auf, studierte von 1905—1910 in Berlin Philologie, war dreiviertel Jahr Redaktionsvolontär in Eberswalde, gab die Stellung wegen vermeintlichen Lungenleidens auf, führte ein berufloses Leben in Hannover bis 1915, kam danach zum Landsturm nach Delmenhorst und Hannover, erkrankte und wurde für den Reichsausschuß der Kriegsbeschädigtenfürsorge der Mark bestimmt, verheiratete sich 1918 und übersiedelte 1919 nach dem einsamen Neubeuern am Inn in Oberbayern.

Gedichte: Amata, Wandel der Liebe 1912. — Heroische Fahrt 1914. — Attische Dämmerung 1914. — Des Michael Schwertlos vaterländische Gedichte 1915.
Epische Gedichte: Die Meerfahrt 1912, später: Der göttliche Dulder 1920. — Gevatter Tod, märchenhaftes Epos in 24 Mondphasen und einer als Zugabe 1921.
Erzählende Prosa: Gudula oder die Dauer des Lebens 1918. — Josef Montfort, Roman in 9 Novellen 1919. — Elli oder Sieben Treppen 1919. — Helianth, Bilder aus dem Leben zweier Menschen von heute und aus der nordischen Tiefebene in neun Büchern dargestellt 1920.
Drama: Die Mütter 1914. — Übersetzung von Wildes Zuchthausballade.

In erster Linie ist Schaeffer Epiker, in zweiter Lyriker; Dramatiker ist er gar nicht. Nach den Amatagedichten veröffentlichte er den epischen Zyklus Die Meerfahrt, aus dem in achtjähriger Arbeit sein Hauptwerk Der göttliche Dulder erwuchs, eine freie, ganz eigentümliche Neuschöpfung der Odyssee in romanzenartigen Gedichten. (Meerfahrt, Insel der Winde, Insel der Kyklopen, Insel der Kirke, Insel der Toten, der Sirenen, der Rinder, der Kalypso, der Phäaken, Die Heimat, Das Meer, Das Alter, Der Ausgang, Ende in Arkadien.) Das Werk ist ein Gedicht von hoher Art; namentlich der Schluß ist von großer Schönheit. Odysseus, der Unersättliche, kämpft jeden Kampf; er kennt jeden Schmerz; er zwingt die Götter, daß sie aus den Wolken treten und die eine der Göttinnen steht ihm bei. Der große Vorzug Schaeffers als Epiker ist die Abwesenheit aller erkünstelten Form, die offene und echte Schönheit der Schilderung, der vornehm-geschmeidige Rhythmus der Sprache. In dem Göttlichen Dulder ist er ein Sänger des Meeres, der in der Dichtung der Zeit seinesgleichen nicht hat. In der Gedichtsammlung: Attische Dämmerung fesselt die mythische, ganz in Anschauung verwandelte Dichtung Die wiederkehrende Persephone. Von vergeistigter Schönheit sind die Hymnen: Lob des Abends, Der Odem des Lebens, Der Herbst des Liebenden. Als Prosaerzähler hat Schaeffer mit dem kleinen Roman Gudula begonnen, der Lebensgeschichte einer Prinzessin von Trassenberg, die durch ein Liebeserlebnis mit einem Künstler aus ihrer Bahn geschleudert wird. Das Darstellungsvermögen, das Lyrik und Idylle in Jean Paulscher Weise vermischt, ist hier noch schwankend und unentwickelt. Eine ganz andere Seite des

Schaefferschen Talentes stellt sich in Josef Montfort dar, einem zu einem Roman verbundenen Kreis von Novellen (darin: Die tanzenden Füße, Der gelbe Flecken, Der Gettatore, Das Glas Wein, Carlo Passade, Die arme Seele). Montfort, der Held, sucht das Grauen, findet es nirgends und geht schließlich an der Furcht vor einem Doppelgänger zugrunde. Die Erzählung bewegt sich in Tagebuchform, teils in der Niederschrift von Montfort, teils in der seines chinesischen Dieners Li. Hier zeigen sich in der Abenteuerlichkeit Einflüsse von Hoffmann, Poe und Wilde. In Elli oder den Sieben Treppen wird das Herabsinken einer Frau in realistischer Weise geschildert. Am höchsten steht der noch vor Montfort begonnene, in achtjähriger Arbeit vollendete Bildungsroman Helianth. Er führt seinen Namen nicht von dem altniedersächsischen Epos Heliand, sondern von der Sonnenrose (Helianthus). „Die Sonnenblume ist das Bild der Sonne: leidverdunkelter Kern, umhüllt von dem Strahlenkranz der Güte. Wenn uns gegeben wäre, immerfort ein Wesen zu schauen und zu denken, so würden wir uns langsam in dasselbe verwandeln. So glauben Heilige, und so verbürgt es die Form der Sonnenrose." Unter Preisgabe der überlieferten Form des Romans wird uns in der Weise von Goethes Wilhelm Meister oder Jean Pauls Titan, doch in verklärter, ganz moderner Form, die jugendliche Mensch- und Mannwerdung eines Prinzen von Trassenberg geschildert, von der Universitätszeit bis zur Übernahme der Regierung. Das geschieht nicht in der wirklichkeitsnahen Form einer reinen Erzählung, sondern in einer Verbindung von Reflexionen, Briefen, Gesprächen, Naturschilderungen, Traumgeschichten und eingestreuten Gedichten. Das Werk ist nicht als stofflich spannende Erzählung, sondern als ein breit strömendes Weltbild und Seelenbekenntnis in feingegliederter geschmeidiger Prosa anzusehen. Am besten ist das erste Buch (auf dem alten Dynastenschloß), das dritte Buch spielt in München, das fünfte zeigt das Versinken des Prinzen in sinnlicher Leidenschaft, das neunte zieht die Bilanz des Ganzen. Eigentümlich ist das Wiedererscheinen zahlreicher Personen aus früheren Werken des Dichters. Der innere Reichtum ist bewundernswert, das Gefüge aber ist zu breit. Eine Zusammendrängung wäre nicht bloß möglich, sondern auch notwendig gewesen. Am meisten ähnelt dieser Roman Wassermanns Christian Wahnschaffe oder dem Babylonischen Turm von Ponten. Der Prinz, ein intellektuell überbelasteter Mensch, der mehr Freude am Wort als an der Tat hat, endet im „sanften Wahnsinn seiner Ahnen". In seinen Kriegsgedichten ist Schaeffer einer der wenigen Poeten des Weltkriegs, die nicht epigonischen Gepräges sind. Michael Schwertlos ist ein Dichter, der nicht mitkämpfen kann und der an der Zeit zugrunde geht. Michael Schwertlos ist gestorben, so ist die Annahme, und Schaeffer gibt nur die Gedichte des Verstorbenen heraus. So lebt Schwertlos in seinen Liedern noch fort.

Erzähler

Die Führenden

Eine Gruppierung der Erzähler läßt sich bei der Überfülle von Erscheinungen nur schwer durchführen. Wenn man von einer Kunstgattung der Gegenwart mit Recht behaupten kann: es gibt zuviel Talente, dann von der

modernen Erzählung. Es finden sich unter den Erzählern der Gegenwart viele Dichter von mittlerer Größe, aber nur wenig Persönlichkeiten von überragender Bedeutung. Die Gruppierung, die hier versucht wird, beansprucht keine Gültigkeit an sich, sondern will nur den Überblick über die Fülle der Namen erleichtern.

Thomas Mann

Thomas Mann, geboren 1875 in Lübeck, aus Mischblut entsprossen, Sohn eines Großkaufmanns und einer Kreolin, stammt aus den patrizischen Kreisen der alten Hansestadt. Dem kaufmännischen Beruf, dem er sich zuerst zugewendet hatte, entsagte er, hörte in München allerlei Vorlesungen, ließ plötzlich alles liegen und ging ins Ausland, nach Rom, wo er sich ein Jahr lang aufhielt. Er kehrte nach Deutschland zurück, war eine Zeitlang Redakteur am Simplizissimus und begründete durch seinen Roman Die Buddenbrooks 1901 seinen literarischen Ruf.

Begonnen hatte der 19jährige in M. G. Conrads Zeitschrift die Gesellschaft. Er schuf im Fahrwasser des Naturalismus seine erste Novelle Gefallen. Das Vorbild war Maupassant. Darauf folgte ein Novellenband: Der kleine Herr Friedemann 1898. Die Buddenbrooks erschienen 1901. Zur Novelle kehrte er in dem Novellenband Tristan 1903 zurück. Einen Versuch unternahm er in dem Buchdrama Fiorenza 1905 aus der Zeit Lorenzos des Prächtigen und Girolamos in der Art von Gobineaus Renaissanceszenen. Im Jahr 1909 folgte der Roman Königliche Hoheit, 1913 die Novelle Der Tod in Venedig. Dazu kamen noch die Skizzensammlung Das Wunderkind und die Idylle Herr und Hund. Zeitgeschichtliche Betrachtungen, die aus dem Weltkrieg erwuchsen, gab er in der Schrift Friedrich und die große Koalition 1915 und in den Betrachtungen eines Unpolitischen 1919. Ferner Rede und Antwort, Essays 1921.

Die epische Art Thomas Manns ist kunstvoll gepflegte Natürlichkeit. Er ist unter den führenden Erzählern der feinste Stilist; er ist, sieht man von den Buddenbrooks ab, ein Meister des Aufbaus; er erhebt sich über die bloße Abschrift des Lebens durch Feinheit und Ironie; er weiß mit großer Geschicklichkeit symbolistische Züge in die Darstellung zu verweben. Sein Gebiet ist nicht groß; seine Probleme sind fast wie Heysesche Novellenprobleme dem Leben fern, aber sie werden mit psychologischer Feinheit anmutig und korrekt gelöst. Die Buddenbrooks, ein Bild aus seiner Vaterstadt Lübeck, sind das bekannteste, doch nicht das zarteste und eigentümlichste Werk dieses Erzählers; nur dem stoffhungrigen Leser erschließen sie die Pforte des Verständnisses für Mann. Autobiographisch begründet, ist das Werk eine in Dichtung aufgelöste Geschichte der Familie Mann.

Der Roman Die Buddenbrooks schildert den Verfall einer altlübischen Patrizierfamilie, die uns in vier Generationen vorgeführt wird. In der ältesten, der des Johann Buddenbrook um das Jahr 1830, blüht noch das Geschäft und die Familie; in der folgenden, der des Konsuls Buddenbrook, scheint zunächst alles noch so glänzend wie bisher weiterzugehen; in der dritten, der von Thomas und Christian Buddenbrook, zeigt sich ein Sinken der Kräfte; das Geschäft geht zurück, nur äußerlich verleiht die Wahl von Thomas zum Senator dem alten Haus noch einmal neuen Glanz; sein Bruder ist unfähig, und nach dem Tode des Senators wird alles verkauft und Haus und Firma lösen sich auf. Der letzte Buddenbrook, Hanno, wird früh, schon als Schüler, vom Leben aufgerieben.

In seiner Novelle Tonio Kröger (in Tristan) äußert er sich über sein Werk: „Das warme herzliche Gefühl ist banal und unbrauchbar. Das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in

seiner Banalität." Sehnsucht nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit: dies Sehnen befriedigt er in der Familiengeschichte der Buddenbrooks, die Geburt, Verlobung, Heirat, Scheidung, Tod, Geschäft und Bankrott mit gleichmäßiger Liebe auf mehr als 1000 Seiten erzählt. Höher steht der Hofroman Königliche Hoheit, eine Geschichte von der Ehe eines jungen Prinzen mit einer Milliardärstochter, ein Werk voll Stimmung, dabei von leiser Ironie durchflossen, aber vornehm und herzlich und in höchst empfindlichen Nerven bebend. Es ist ein Hauptwerk Manns. In dem prinzlichen Helden schildert er sich selbst. Aber eine symbolische Bedeutung für Thomas Mann und sein Schaffen, wie der Dichter es wollte, wird niemand in der Handlung erblicken. Der Höhepunkt seiner Kunst ist die Novelle: Der Tod in Venedig, die von leise gespenstigen Zügen umwobene Geschichte eines alternden Dichters, der im Süden einen Traum von Schönheit erlebt, von der fremdartigen Gestalt eines Knaben getroffen, und der in wehevoller Trauer dahinscheidet.

Thomas Mann steht zu seinem älteren Bruder Heinrich Mann als Mensch wie als Künstler in Gegensatz. Selten waren Brüder verschiedener als diese. Als Künstler übertrifft Thomas Mann seinen Bruder bei weitem, obschon auch Thomas Mann keine reiche quellende Künstlernatur ist, sondern mehr ein großes fleißveredeltes Schriftstellertalent.

Hermann Hesse

Hermann Hesse, geboren 1877 in Calw in Württemberg, wurde Mechaniker, dann Buchhändler in Basel, hörte dort zugleich literarische und kunsthistorische Vorlesungen, lebte von 1905 bis 1914 abseits von der Welt in Gaienhofen bei Radolfzell am Bodensee, während des Krieges in der Schweiz, später in Montagnola (Tessin). Eine Weltreise führte ihn nach Indien.

Werke: Romantische Lieder 1898, Eine Stunde hinter Mitternacht 1899 (Skizzen). Hermann Lauschers Nachlaß (Novelle) 1901, Gedichte 1902 sowie die Romane: Peter Camenzind 1904, Unterm Rad 1905, Gertrud 1908, Roßhalde 1914; Demian, Geschichte einer Jugend (anfangs unter dem Decknamen Sinclair) 1919. Dazu die Novellenbücher: Diesseits 1907, Nachbar 1908, Umwege 1912, Kleiner Garten (darin die Legende vom armen Feldteufel) 1919, Klingsors letzter Sommer 1920. Ferner: Zarathustras Wiederkehr, ein Wort an die deutsche Jugend 1920.

Hermann Hesse ist eine ruhige, friedvolle, im deutschen Geiste wurzelnde Persönlichkeit, mehr Novellist als Romanschriftsteller. Von großer Feinheit ist seine Stimmungsmalerei. In der ruhevollen Gelassenheit erinnert er an Stifter; sinnend blickt er in die Kindheit zurück, die er in vier seiner Werke (Lauscher, Camenzind, Unterm Rad, Demian) mit innigem Gemüt darzustellen weiß. Überall vertieft er sich in das Kleine, in die stille träumerische Welt rings um sich her, dabei ist er von äußerster Keuschheit und Zartheit. Große Kämpfe darzustellen vermeidet er. Peter Camenzind ist die Entwicklungsgeschichte eines Schweizer Bauernbuben, der in die Welt kommt, nirgends recht sein Glück zu ergreifen versteht, sich nirgends recht heimisch fühlt, weder in Italien noch in Paris, und der sich endlich zu seinem Heimatdorf zurückfindet und trotz seines Lateins das Wirtshaus übernimmt. Unterm Rad ist die Seelengeschichte eines träumerischen Knaben, der zunächst über seine Umgebung hinauswächst, jedoch durch fremde Schuld und eigenes Unvermögen zugrunde geht. Die Eltern und die Schule lasten hier auf einem zarten Knabengemüt. Voll Schönheit ist die Schilderung der Klosterschule zu

Maulbronn. Hans Griebenroth bricht zusammen „unter dem Rad“ der Anforderungen, die der Vater und die Schule an ihn stellen. Als Schmiedelehrling geht er in Erkenntnis eines verpfuschten Lebens ins Wasser. In zahlreichen Novellen und Geschichten, besonders in der Geschichte von Knulp, stellt Hesse in heller kristallener Prosa vornehm und liebevoll die Kleinwelt dar. Gertrud, die Entwicklungsgeschichte eines jungen Musikers, der die Entsagung des alternden Menschen lernt, geht über die mittlere Höhe der Erzählung nicht hinaus. Erst Demian 1919, die Geschichte einer Jugend, die den Fontanepreis erhielt, hat Hermann Hesses Erzählertalent auf seiner vollen Höhe gezeigt. Hier wird Jugendentwicklung und Zeitstimmung — das Buch endet mit dem Ausbruch des Weltkriegs 1914 — mit seltener Meisterschaft gezeichnet. Auf die Jugend war Demian von ungemein tiefer Wirkung. Das Buch behandelt die Macht des Menschen über den Menschen. Freudsche Theorien verbinden sich mit gnostischen Allegorien. Es ist Hermann Hesses bestes Buch.

Jakob Wassermann

Jakob Wassermann, geb. 1873 in Fürth, ward erst Kaufmann, kämpfte unter mancherlei Schwierigkeiten sich durch, fand 1894 bei Ernst v. Wolzogen Unterkunft und literarische Hilfe, hatte 1897 mit dem Roman: Die Juden von Zirndorf den ersten Erfolg — „mein Leben bis 1900 war zu abenteuerlich und unbürgerlich, als daß ich den Versuch eines Berichtes wagen möchte“ — lebte seit 1898 in München, seit 1900 bei Wien, dann auf dem Lande in Steiermark. Sein Erstling war ein Werk voll Unmittelbarkeit und glühender Inbrunst: Die Juden von Zirndorf (1897), bestehend aus Vorspiel und eigentlichem Roman. Das Vorspiel aus der Zeit des 18. Jahrhunderts überragt an Gewalt und Unmittelbarkeit den Hauptteil, der mit dem Tod des Bayernkönigs Ludwig II. schließt. Dargestellt werden mit starker Betonung des Rasseproblems die Schicksale einer jüdischen Gemeinde. Hauptperson ist im zweiten Teil der jüdische Gottsucher Agathon Geyer. Vieles bleibt unklar und grell; ungestaltet bleibt auch die Erlöseridee. Das zweite Werk: Die Geschichte der jungen Renate Fuchs, „der Frau mit der Asbestseele“, die im Feuer des Lebens unversehrt bleibt, die wie im Bann einer Hypnose angeblich unberührt durch die Schlammflut der Sinnlichkeit wandelt, schuf Wassermanns großen Erfolg. Die individualistische Romantik der Darstellung hatte daran kaum weniger Anteil als der stark erotische Stoff.

Geht bis hierher Wassermanns mehr elementare Schaffenszeit, so beginnt nun eine zweite, mehr bewußte, künstlerisch durchgebildete Folge von minder aufgeregten erzählenden Werken. Die Ausgangspunkte seiner Kunst waren Dostojewski und Hamsun; Flaubert, Thackeray und Kleist treten seit 1904 als Führer hinzu. In Kaspar Hauser oder der Trägheit des Herzens 1908 wird das Problem eines merkwürdigen Kindmenschen gelöst: in der unentwickelten Seele eines in die taghelle Wirklichkeit tretenden Findlings die Welt sich spiegeln zu lassen. Das Werk ist Jakob Wassermanns Meisterwerk, das auch seine Schwächen in Vorzüge verwandelt. Die überlegene Zucht des Künstlers, die hier in der Schilderung der Umwelt und in der Charakteristik Feuerbachs und Kaspar Hausers sich zeigte, schritt

in dem folgenden Roman: Die Masken Erwin Reiners fort (1910). Das Golo-Genovevamotiv ist hier in der Geschichte eines intellektuellen Nihilisten in schwüler Sinnlichkeit durchgeführt. Das gewollt Raffinierte überwiegt freilich stark. Erwin Reiner umspinnt mit den Künsten seiner Verführung Virginia, die Braut seines fernen Freundes. Ihm ist nicht die Liebe, nur der Besitz das Ziel. Und da sie sich ihm endlich ergibt, erkennt er, daß er sie liebt. Gegen die Liebe gibt es keine Maske. Er erkennt es und gibt sich den Tod. Der Künstlerroman: Das Gänsemännchen 1915, nimmt seinen Titel von der Nürnberger Brunnenfigur, der zwei Gänse unter dem Arm hält. Das Werk schlingt um die Haupthandlung (ein Mann zwischen zwei Frauen) viel Episoden. Der Musiker Daniel Nothafft liebt zwei Schwestern Gertraud und Leonore. Die erste geht um des geliebten Mannes willen in den Tod, die zweite stirbt bei der Geburt eines Kindes. Schwermut erfüllt das Werk. Die Kritik der modernen Kultur, die der Dichter hier beginnt, setzte er in der aus vielen kleinen Bildern zusammengefügten düstern Geschichte Christian Wahnschaffe fort. Es ist ein Gesellschaftsroman. Inmitten der heutigen Kulturwelt klafft, opferheischend, unüberbrückbar, ein Abgrund von Schuld. Schließen kann ihn nur der Lebensverzicht eines Mannes, der aus der Fülle des Lebens kommt. Die Dostojewskische Größe für dieses Thema besaß Wassermann nicht. (Die Brüder Karamasow.) Die besten Novellen vereinte er in kunstvoller Rahmenerzählung im Goldenen Spiegel 1911. Auseinandersetzungen mit Zeitfragen gab er in den deutschen Charakteren und Begebenheiten 1915 voll ausgezeichneter historischer Porträts und in der Flugschrift 1919: Was ist Besitz? Zum Ideal der Besitzlosigkeit, erwidert er auf die Frage, führt nicht das moderne kommunistische Gebot, sondern der religiös gerichtete freiwillige Verzicht. Eine Folge von sechs Geschichten vereinte er in dem Buch Der Wendekreis 1920. Eine talentvolle Probe auf dramatischem Gebiet gab er in der satirischen Kleinstadtkomödie Hockenjoos. Probleme der eigenen Entwicklung behandelte er in der Schrift: Mein Weg als Deutscher und Jude 1921.

Ältere gestaltende und unterhaltende Erzähler

O t t o m a r E n k i n g (geb. 1867 in Kiel) ist der Verfasser der Bücher: Niels Nielsen 1897, Familie P. C. Behm 1902, Wie Truges seine Mutter suchte 1908, Kantor Liebe 1910, Monegund, Klaus Jesup. Drama: Das Kind 1909. Er ist der Schilderer der kleinbürgerlichen Welt. Enge Stuben, kleine Leute, verhaltene Sinnlichkeit, blasse Landschaft, selten übersonnt, meist von Wolken verhangen: das ist das Gesichtsfeld, das Enking beherrscht. Aber ein Herz, ein warm empfindendes Dichterherz klopft in seinen Schöpfungen. Die niedern Decken werden gesprengt durch die Kraft der Empfindung und die leise Tragik der Einzelschicksale. Schwer von ungeweinten Tränen sind die schleswig-holsteinischen Heimatgeschichten Enkings; selten oder nie findet sich ein männlicher Entschluß, ein Ausbruch heißen Gefühls; aber aus allem Leid, aus allen Verwirrungen der Herzen und der Gedanken leuchtet schließlich Klarheit und Läuterung der Seele. Zeigte Enking häufiger Humor, hätte er die Gabe, die Menschen und Geschehnisse der Enge in einem großen Weltgefühl aufzulösen, so würde er unvergleichlich stärker wirken. Gewissermaßen geht es Enking wie seinen suchenden Menschen:

er kann aus seinem Kreis nicht heraus; aber da er mit künstlerischen Mitteln arbeitet, so füllt er den Platz, den er einnimmt, als ein Ganzer aus.

Jakob Schaffner, geb. 1875 in Basel, ein jüngerer Dichter, war anfangs Schuhmacher, studierte sodann und zählt wie der vorhergenannte zu den stillen und starken Erzählern der Gegenwart. Das Künstlertum dieses Mannes, der sich wohl nie die Gunst der schellenlauten Menge erobern wird, ist an Gottfried Keller gebildet. Im Aufbau, in der innern Struktur, selbst in der Verwendung des Humors ähneln seine Werke oft merkwürdig den Dichtungen Kellers. Schaffner weiß jedoch ein Eigner zu bleiben und zeigt in seinen besten Sachen (Irrfahrten des Jonathan Bregger 1905, Die Grobschmiede 1905, Die Erlhöferin 1908, Konrad Pilater 1910, Der Bote Gottes 1911, Die Weisheit der Liebe 1919) und in seinen kleinen oft ganz köstlichen Stücken eine Eigenpersönlichkeit in Stil und Darstellung. Nicht frei ist seine Darstellung von Gespreiztheit. Soziale Tendenz tritt in Pilater u. a. hervor. Soweit seine Stoffe historische Bedingtheit verlangen, überrascht das Feingefühl, mit dem sich der Dichter inneren Kulturströmungen anzupassen weiß.

Hermann Stehr, 1864 zu Habelschwerdt in Schlesien geboren, Sohn eines Sattlers, besuchte die Volksschule und das Lehrerseminar in Habelschwerdt; heftigste Kämpfe mit der Orthodoxie schweißten ihn zum unerbittlichen Kämpfer gegen alles Einengende.

Stehr war anfangs Lehrer in kleinen Orten der Grafschaft Glatz, zuletzt in Dittersbach bei Waldenburg. Seit 1912 pensioniert, lebt Stehr jetzt in Warmbrunn in seinem eigenen Häuschen. Sein dichterisches Schaffen begann 1898 mit dem Novellenband Auf Leben und Tod. Es folgten zunächst: Der Schindelmacher (Novelle) 1899, Leonore Griebel (Roman) 1902, Das letzte Kind (Novelle) 1903 und Der begrabene Gott (Roman) 1905.

Hermann Stehr ist nicht Dichter allein; er sucht Gott, den letzten Urgrund der Dinge; er ringt um eine Weltanschauung. Ein starker fraglos mystischer Einfluß kam ihm durch die Großmutter; sein grüblerischer gottsuchender Sinn ist eine Folge schlesischer Abstammung. Vom Vater stammt seine Willenskraft, daher sein nie ermattender Kampf gegen alles kirchlich Einengende. Fast alle Erzählungen schildern den tragischen Kampf des Einzelnen gegen ein zermalmendes Schicksal, ein Loskommen von alter Existenz und Gewinnung einer neuen. Eine kurze Übersicht der wichtigsten Schöpfungen des Dichters mag dies näher begründen. Der begrabene Gott: Vernichtung des starren Kirchenglaubens; Die drei Nächte 1907: das himmelstürmende Suchen und immer wieder Abirren einer nach Freiheit dürstenden Seele; Der Heiligenhof 1918: die Verkündung der großen göttlichen Ruhe, das Geborgensein in der neuen Weltanschauung, die ohne Grenzen und ohne Schranken ist. Dazwischen die Geschichten aus dem Mandelhaus 1913: das Paradies ist das unerforschliche Gemüt des Kindes. Das Abendrot 1916: Novellen, die in die Tiefe dringen und das Unerklärliche in uns gestalten wollen. Das Lebensbuch 1920: Weltanschauungsgedichte aus zwei Jahrzehnten. Der Monolog des Greises: darin die Verkündigung seines Gottesglaubens. Stehr ist ein „mühsam und hartnäckig Ringender", spröde und rauh; auf seinen Erzählungen lastet ein schwerer, oft beklemmender Ernst. Der Stil hat etwas Überladenes, doch die Anschauungskraft dieses Dichters, den auch sein Landsmann Gerhart Hauptmann bewundernd anerkannt hat, ist ungewöhnlich und stark.

Gustav Frenssen, geboren 1863 in Barlt in Niederdithmarschen, Sohn eines Dorftischlermeisters, Pfarrer in Hemme in Dithmarschen. Hier schrieb er seine großen, so erfolgreichen Werke. 1902 gab er sein Amt auf und zog nach Blankenese bei Hamburg. Romane: Die Sandgräfin 1896. Die drei Getreuen 1898. Jörn Uhl 1901. Hilligenlei 1906. Peter Moors Fahrt nach Südwest 1907. Klaus Hinrich Baas 1909. Ein mißlungenes Bismarckepos zog er selbst zurück 1914. Er schrieb ferner den Seeroman: Der Untergang der Anna Hollmann 1911, das Schauspiel Sönke Erichsen 1913 und 1917 Die Brüder mit dem Hintergrund der Seeschlacht am Skagerrak. Es folgten sodann: Grübeleien (Erlebnisse und Bekenntnisse, eine Art innerer Entwicklungsgeschichte, namentlich auf religiösem Gebiete, ein immerhin wertvolles Buch) 1920 und der Roman: Der Pastor von Poggsee 1921, der Gustav Frenssens Mischung — halb Landpfarrer, halb Bauer — aufs neue zeigt.

Jörn Uhl war einer der größten Bucherfolge der Neuzeit. Die Handlung erinnert an Sudermanns Roman Frau Sorge. Das Buch ist literarisch von Dickens und Raabe abhängig. Frenssen ist ein ehrlicher Sucher und Ringer, wenn er auch wichtigtuerisch und selbstgefällig ist. Er ist nicht selten von gemachter Naivität und Ursprünglichkeit. Er hat einen geschraubten, manirierten Ton und liebt gespreizte moralische Betrachtungen. Dichter und Prediger kommen sich einander immer in die Quere, und der Prediger ist meistenteils der stärkere. Seine Breite und Zerfahrenheit ist oft unerträglich, und dabei ist die Schilderung keineswegs besonders anschaulich. Etwas Unklares und Verschwommenes haben alle Frenssenschen Bücher, sie sind oft ein kompositionsloses Gemengsel aus allen möglichen Geschichten, Hilligenlei noch mehr als Jörn Uhl. Das beste, was Frenssen geschrieben, ist eine Schilderung der Kriegsabenteuer von Peter Moor auf seiner Fahrt nach Deutsch-Südwest.

Ernst Zahn, geb. 1867 in Zürich, lange Zeit Wirt am Göschener Bahnhof nahe dem St. Gotthardtunnel, später Dr. phil. ehrenhalber und Präsident des Landrates von Uri, hat seinen künstlerischen Platz trotz einer überreichen Produktion behauptet; er ist kein lästiger Vielschreiber geworden und ein Mann von Geschmack geblieben. In seinen Romanen (Albin Indergand 1901, Die Clari-Marie 1904, Lukas Hochstraßers Haus 1907, Einsamkeit 1909), sowie in seinen Novellen (Helden des Alltags, Stefan der Schmied, Verena Stadler) spiegeln sich die Klarheit seines Denkens und die weise Zurückhaltung eines oft sehr intensiv wirkenden Gefühls. Dazu kommt die Gabe, innere Spannungen zu erzielen und aufzulösen.

Graf Eduard Keyserling, geboren in Kurland (1855—1918) — nicht zu verwechseln mit dem Philosophen Graf Hermann Keyserling, dem Gründer der Darmstädter Schule der Weisheit — war der Sproß eines alten baltischen Herrengeschlechtes. Menschlich und künstlerisch bestimmt ihn seine Herkunft. Als 42jähriger veröffentlichte er den Roman Rosa Herz. Entdeckt wurde K. von Ernst von Wolzogen. Auf die Bühne kam er 1899 mit dem lyrisch gefärbten Drama: Ein Frühlingsopfer, einer in schwermütiger Sinnlichkeit zitternden Dichtung. Es folgten an Dramen: Der dumme Hans, Peter Hawel und Benignens Erlebnis. Seine Hauptbedeutung aber liegt in der Stimmungsnovel-

listik (Beate und Mareille 1903, Schwüle Tage 1906, Dumala 1908, Bunte Herzen 1909, Wellen, Abendliche Häuser, Am Südhang, Fürstinnen). Gemäß der Auffassung des baltischen Herrentums kennt er nur zwei Klassen: Herren und Volk. Die äußere Handlung in seinen stillen feinen Aristokratenromanen ist meist gering, aber eine unendlich zarte Stimmung erfüllt sie: „ein süßer, müde machender Duft von Überreife.“ Meist ist sündige Liebe das Thema. Keyserling ist, in das Aristokratische übersetzt, eine Verbindung von Storm und Fontane. Meisterhaft hüllt er seine Erzählungen in den Duft der Erinnerung. Gern erzählt er von den Adelsfamilien seiner Heimat, von dem Stolz der Tradition und den Schwierigkeiten, die sich aus dem Mangel an Einklang mit der wirklichen Welt ergeben. Leise Skepsis umgibt seine Geschichten. Künstlerisch steht er dem Dänen Jens Peter Jacobsen nahe, in der Scheu vor dem Lauten, in der zarten vertiefenden Behandlung seelischer Vorgänge und dem silbrigen Schimmer, der gleichsam den Untergrund dieser Erzählungskunst bildet. Das von tragischem Hauch umzitterte Schicksal seiner Fürstinnen in dem gleichnamigen Roman gehört zu dem Schönsten, was Keyserling gedichtet. Keyserling ist ein hervorragender Stilist. Seine Geschichten sind wie ein feiner zarter Klang aus einer Welt, die nun der Vergangenheit angehört. Gelähmt und erblindet, doch von innerer Sehkraft leuchtend, starb Eduard Keyserling 1918 in München.

.Emil Strauß (geb. 1866 in Pforzheim) betrat in seinem besten Roman: Der nackte Mann 1912 siegreich das Gebiet der historischen Erzählung von realistischer Richtung, nachdem er schon vorher in Freund Hein 1902, der Geschichte eines feinfühligen Knaben, der durch die Schule in den Tod getrieben wird, und in seinem im schwäbischen Stammestum wurzelnden Bauernroman: Der Engel 1900 Proben eines eigenwüchsigen Talentes gegeben hatte. Kernige Einfachheit, klarer epischer Fluß, Humor und eine plastisch-farbige Darstellung machen den Nackten Mann (einen Roman aus der Reformationszeit in der Pfalz) zu einem prächtigen deutschen Buch voll Leben, Leben und echtem Sinn für die Zeitstimmung. Die Ruhe und Kraft des Künstlers atmet auch seine Novelle: Der Lauffen (1909 in der Sammlung Hans und Grete). Ein historisches Drama versuchte er in Don Pedro, einer in Spanien spielenden dramatischen Liebesballade mit tragischem Ausgang. Seine melancholisch romantische Erzählung Der Spiegel 1919, im josefinischen Östreich des 18. Jahrhunderts spielend, voll hochgespannten seelischen Feingefühls, zeigt mit sparsamsten darstellerischen Mitteln die Entwicklung einer eigenartig religiösen Natur.

Wilhelm Schäfer, geb. 1868 in Ottrau in Hessen, Sohn eines verarmten Bauern, wird Lehrer, geht zur Dichtung über, wird von Dehmel gefördert, verbringt Lehrjahre in der Schweiz und Paris, ist dann freier Schriftsteller in Berlin, Herausgeber der Zeitschrift Die Rheinlande, lebt erst in Vallendar a. Rh., später in Gerresheim. Schäfer hat einen starken Trieb zur Volksmäßigkeit. Seine Kunst rankt sich an Kleists großer Erzählungsart empor und schafft im Volksroman wie in der künstlerisch vollendeten Anekdote ihr Bestes. In seinen Anfängen malt er das Volk seiner Heimat (Mannsleute 1895 und Die zehn Gebote, Erzählungen des Kanzelfriedrichs 1897). Abseits von jedem Ehrgeiz und Hochmut fühlt er sein Dichtertum als Begnadung; er will der Geschichtsschreiber der

deutschen Seele werden. Enttäuscht, das Volk nicht zu finden, das er suchte, wählt er später die Gattung der Anekdote. Diese führt ihn in die Vergangenheit. 1901 schreibt er die Erzählung: Die Bearnaise, es folgten die Anekdoten 1908, Die Halsbandgeschichte 1910, Der verlorene Sarg 1911, Die begrabene Hand 1919. Mit mehr künstlerischer Strenge als er, hat selten ein Dichter die Kunstform der Anekdote behandelt. Aus zehnjähriger Arbeit erwachsen die 33 Anekdoten. Jugendentwicklung und eigene Lebenserfahrungen stellt er dar in den Romanen Die Mißgeschickten 1909 und Die unterbrochene Rheinfahrt 1913. Höher entwickelt er sich noch in Karl Stauffers Lebensgang 1912, einer kühn entworfenen Icherzählung des großen Malerradierers, und in dem Pestalozzi-Roman: Lebenstag eines Menschenfreundes 1916. Seine sämtlichen Werke erschienen 1908 ff.; einen Lebensabriß gab er 1919. Schäfer hat eine Sprache von fast klassischer Vollendung.

J. C. Heer, ein Schweizer Dichter, der älteste dieser Reihe, geb. 1859 zu Töß bei Winterthur, schrieb die Romane: Heilige Wasser 1897 und Joggeli 1912.

August Sperl, geb. 1862 in Fürth. Er wurzelt in romantischen Vorstellungen, seine Liebe gehört dem deutschen Mittelalter, für das er gesunde, kräftige Farben mitbringt. Herbe frische Luft weht in seinen Schilderungen von Burgen, ummauerten Städten und Landstraßen (Die Fahrt nach einer alten Urkunde 1893, Die Söhne des Herrn Budiwoj 1896, Hans Georg Portner 1902, Richiza 1909). In der Behandlung des Psychologischen bleibt er Durchschnitt, aber die Frische seiner Darstellung und die künstlerisch durchgefühlte Wiedergabe vergangener Zeiten stellen ihn auf eine gewisse mittlere Höhe.

Rudolf Greinz, geb. 1866 in Pradl in Tirol, ist in seinen Büchern: Tiroler Leute, Herrgottskinder (Komödie), Im Herrgottswinkel, Das stille Nest, Das Haus des Michael Jenn der Schilderer der südtirolischen Welt auf dem Lande und in der Kleinstadt. Er ist nicht so stark und geschlossen wie Karl Schönherr, seine Art ist betulicher, er verweilt auch beim Kleinen und Kleinsten und weiß mit Zartsinn davon zu erzählen. Seine Darstellungsform steht auf dem Boden des Überkommenen. Volkskundlich wichtig ist seine Sammlung Tiroler Schnadahüpfel und Volkslieder 1890 bis 1894.

Heinrich Federer, geb. 1866 in Berneck im Kanton St. Gallen, war katholischer Pfarrer in Toggenburg, ist seit 1904 freischaffender Schriftsteller in Zürich. Gehört zur jungkatholischen Richtung. Literarisch von Keller und K. F. Meyer beeinflußt, schrieb er entzückende formvollendete kleine historische Erzählungen (Sisto e Sesto 1913). Kleine Bilder aus Italien gab er auch in den Umbrischen Reisegeschichtlein. Spitzbube über Spitzbube 1901 behandelt einen Lieblingshelden Federers, den Oberwaldener Einsiedler Nikolaus von Flüe aus dem 15. Jahrhundert. Daneben schrieb Federer auch Schweizer Romane aus der Gegenwart: Berge und Menschen 1911 (Ingenieurroman) und Pilatus 1912 (Bergführerroman). Ein großer historischer Roman aus dem Schweizer Bauernkrieg von 1635 fesselt den Dichter in zehnjähriger Arbeit.

Zu den bedeutendsten katholischen Erzählern gehörten außer ihm: Enrika v. Handel-Mazzetti, Peter Dörfler (Der Rätsellöser, Neue Götter, Als Mutter noch lebte 1912, ein Buch, das die besondere Kunst besitzt, Kinder zu verstehen und zu schildern, La Perniziosa 1914 und Judith Finsterwalderin 1916, zwei dramatisch bewegte wuchtige Erzählungen), Marie Herbert (Tragödie der Nacht), Paul Keller (In fremden Spiegeln, Hubertus, Ferien vom Ich, Die alte Krone, Der Sohn der Hagar, Waldwinter, Die Heimat). Ferner ist von katholischen Lyrikern hervorzuheben: Ernst Thrasolt mit den Gottliedern eines Gläubigen 1920. Die katholische Literatur ist besonders seit dem Eintreten Karl Muths (Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis) kräftiger und zukunftsvoller als je.

Ludwig Finckh stammt aus Reutlingen, wo auch Friedrich List und Hermann Kurz zu Hause waren. Er wurde 1876 geboren, war Arzt in Frankfurt a. M. und lebt in Gaienhofen am Bodensee. Schwaben, Reutlingen, das Urachtal, die schwäbische Alp, der Bodensee sind der Lieblingsschauplatz seiner lyrisch-idyllischen, absolut unraffinierten Kunst.

Der Rosendoktor 1906: Entwicklungsgeschichte eines Knaben und Jünglings; Rapunzel 1909: eine Idylle der Kindheit, liebevoll ausgemalt; Die Reise nach Tripstrill 1911: ein Buch der sehnenden und befriedigten Wanderlust; Der Bodenseher 1914: Geschichte eines Elternpaares und seiner drei Söhne. Rosen 1906: Gedichtsammlung, enthält auch die Gedichte aus dem Buch: Fraue Du, Du Süße. Andre Bücher: Mutter Erde, Inselfrühling u. a. Die Grenzen sind eng, aber große innere Zartheit, feine Bildung und reine Naturseligkeit heben diesen Idylliker hervor.

Erwin Guido Kolbenheyer, ein Östreicher, geb. 1878 in Budapest, schrieb eindringlich und lebendig die historischen Romane: Amor Dei (Spinozaroman) 1908, Meister Joachim Pausewang (aus der Zeit Jakob Böhmes) 1910 und Die Kindheit des Parazelsus Ahalibama. Wundervolle Sprache, meisterliche Beherrschung selbst philosophischer und mystischer Stoffe. In allen Werken das Suchen des ehrlich ringenden Menschen nach Gott.

Max Geißler, geb. 1868 (Am Sonnenwirbel, Das Moordorf, Hütten im Hochland, Die Musikantenstadt, Das Heidejahr) hat seinen Welt- und Gottesfrieden in Heide und Moor gefunden. Hübsche Naturstimmung und liebevolles Versenken in kleine Schicksale zeichnen die freundlichen Bücher dieses Erzählers, leider eines Vielschreibers, aus.

Die jüngeren Erzähler

Max Brod (geb. 1884 in Prag) irrte in Kunstschöpfungen suchend umher, tat mit dem historischen Roman: Tycho Brahes Weg zu Gott 1916 den entscheidenden Schritt, der ihn mit einem Mal über all seine vorhergehende gedanklich-lyrische und literarisch raffinierte Produktion hinausführte (Tod den Toten, Experimente, Schloß Nornepygge, Jüdinnen, Arnold Beer). In Tycho Brahe wird uns fast ohne äußere Handlung der Gegensatz zweier großer Geister, des Astronomen Brahe (gest. 1601) und seines Widerparts Kepler in farbigen Bildern gezeigt. Über den alternden, leidenschaftlich maßlosen und doch in seinen Anschauungen befangenen, mühevoll kämpfenden Tycho siegt das innerlich harmonische, alles spielend vollbringende lautere Genie des jungen Kepler. Die letzte Steigerung in dem Kampf und das Hindurchfinden Tychos zu Gott ist gedanklich und poetisch eine ganz ungewöhnliche Talentprobe. Ein dramatische Dichtung kleinen Umfangs gelang ihm in der Szenenfolge: Die Höhe des Gefühls. Er schrieb außerdem das fantastische Drama Die Fälscher 1920 (ein Idealist wird durch innere Läuterung aus einem Falschmünzer der Gefühle zu einem Vertreter demütiger, selbstentsagender Opferliebe). Weniger glückten Abschied von der Jugend (dreiaktiges Lustspiel) und Eine Königin Esther. Fantasievoll und bilderreich ist der Gedichtband Das Buch der Lieder 1920.

Bernhard Kellermann, geb. 1879 in Fürth, hat einige Erzählungen geschrieben, die ihn, wenn man sie allein betrachtete, zu Keyserling, Thomas Mann, Hamsun und den dänischen Stimmungsdichtern stellen würden. In Yester und Li 1905, Ingeborg 1906, Der Tor 1909, Das Meer 1910 und in dem Spaziergang in Japan 1911 hat er träumerische Stimmungen, stille Menschen, feine, handlungsarme Geschichten gegeben. Von ihnen war Yester und Li, eine Münchner Geschichte, ein leises, etwas verschwimmendes Liebeslied. Ingeborg mit der Schilderung des Waldes ging mehr in schwelgerischer Gefühlsromantik auf; Der Tor nahm scheinbar verstärkt den schwärmerischen Ton von Yester und Li auf: Der schwindsüchtige Held scheitert und erlischt an seiner Liebe, aber der Dichter mischt hier doch schon stärkere Kämpfe in das Leben seiner Helden; Das

Meer, um das Eiland der bretonischen Küste brandend, reißt die Welt vor den Augen des Dichters auf, läßt nicht das Lied der Liebe, sondern das Lied der Kraft erklingen, läßt neue Entwicklungen ahnen. Diese werden künstlerische Wirklichkeit in dem Roman Der Tunnel 1913. In diesem fantastisch-realistischen Werk schafft Kellermann das stärkste Buch der jungen Unterhalter. Befremdend, wie der Jünger von Hamsun, Bang und Jacobsen seine Darstellung völlig ändert, einen Roman der modernen Technik schreibt, mit Zolaschen Schilderungen von Streiks, Grubenunglücken und Finanzoperationen spannt und den Leser zum Glauben an den Bau des Riesentunnels zwischen Amerika und Europa bringt, durch den die Züge in 24 Stunden von Weltteil zu Weltteil fliegen. Zu letzten Höhen kommt freilich auch dies Werk nicht. Er bleibt im Kreis der spannenden Unterhaltungsliteratur. Der blendende Kunstverstand hat daran mehr Teil als die künstlerische Fantasie. Der Roman: Der neunte November gibt stoffreich und oft fesselnd, doch ohne künstlerische Wirkung, ein Bild der Zustände daheim und an der Front. Im allgemeinen wurden hier die Ereignisse vor der Revolution nur als Staffage des Romans benutzt. Hoch zu bewerten ist das Kriegstagebuch: Der Krieg im Westen, eins der besten Kriegsbücher, die wir besitzen.

Waldemar Bonsels, geb. 1881 in Ahrensburg in Holstein, sammelte um sich eine begeisterte gläubige Gemeinde. Er steht etwa wie Bölsche mitten inne zwischen Wissenschaft und Kunst, nur ist sein Schaffen stärker als das von Bölsche religiös betont.

Seine Werke lassen sich in Naturbücher und Menschenbücher teilen. Von den Naturbüchern sind die bedeutendsten: Die Biene Maja und ihre Abenteuer 1912 (das Erlebnis der Natur und der Liebe in einem naiven Gemüt); Himmelsvolk, ein Buch von Blumen, Tieren und Gott 1915 (im Mittelpunkt steht der Elf, der schon in der Biene Maja vorkommt; besonders schön sind die Kapitel: Der Fuchs, Die Elfennacht, Das Reich, Die Winde, Der Tod der Eiche, Das Leben Jesu); Indienfahrt 1919 (entstanden 1912, das größte dieser Naturbücher).

Von den Menschenbüchern Waldemar Bonsels sind zu nennen: Leben, ich grüße Dich 1905, Der letzte Frühling (frühreife Erstlingswerke in novellistischer Form); Blut, eine Erzählung 1909 (ebenso wie die vorhergehenden impressionistischen Charakters); Der tiefste Traum 1911, Wartalun, eine Schloßgeschichte (die Toten des ewigen Krieges 1911), Das Anjekind 1913 (eine Erzählung), Menschenwege 1917 (aus den Papieren eines Vagabunden); es ist eins der wertvollsten Bücher, überströmend in der Philosophie des bejahenden Lebens; Die Heimat des Todes 1916 (empfindsame Kriegsberichte), Norby, entstanden 1908—15, erschienen 1919) eine dramatische Neugeburt des Tiefsten Traumes), Don Juan, entstanden 1906 bis 1914, erschienen 1919 (eine epische Dichtung), Das Feuer 1920 (alte und neue Verse enthaltend), Eros und die Evangelien 1921 (aus den Papieren eines Vagabunden).

In seinen sonnigen, oft intuitiven, von dichterischen Impulsen stark durchglühten Büchern weiß er von der Tierseele sehr reizvoll zu plaudern. Seine Abenteuer der Biene Maja sind zart poetisch überlichtet; Anjekind ist eine entzückende Schilderung des Lebens eines naturhaften Mädchens im Walde; die Indienreise ist ein Werk persönlichen Erlebens, voll Reichtum der Anschauung und von dichterischem Grundgefühl; in seinen religiös-philosophischen Büchern ringt er mit Inbrunst um die höchsten Probleme.

Friedrich Huch (1873—1913), ein Verwandter der Dichterin Ricarda Huch, hat ebenfalls eine Spezialität stimmungsreicher Erzählung gepflegt, und zwar hat er eine Reihe stiller, wundervoller Bücher aus der Seelenwelt kindhafter oder wenigstens sehr jugendlicher Menschen gegeben: Geschwister

1903, Wandlungen 1905, Mao 1907, Pitt und Fox 1908, Enzio 1911, Letzte Erzählungen 1914. Er hat in der Feinheit der Darstellung einige Ähnlichkeit mit Thomas Mann und Hermann Bang; er erzählt leise, intim, liebevoll von dem Seelenleben sensitiver, oft übersensitiver Knaben, die das Leben in seiner Häßlichkeit nicht ertragen können. Neben den Knaben stehen sonnige Schwestern. Der Eindruck seiner Erzählungen ist ästhetisch, weltabgewandt, musikalisch, oft von einer traumhaften Melancholie überschattet.

Hermann Stegemann war 1870 in Koblenz geboren, ward früh ins Elsaß verschlagen, übersiedelte später nach der Schweiz (Zürich, Basel, Bern), ward dort Schweizer, schrieb während des Weltkrieges im Berner Bund Berichte über die Strategie des Weltkriegs, die seinen Namen berühmt machten, lebt jetzt in Gunten am Thunersee. Sein dichterisches Schaffen ist auf Elsaß-Lothringen eingestellt. Ernst der Reife und der Resignation kennzeichnen sein dichterisches Werk. In die Reihe der elsässer Werke gehören die Novellen und Romane: Mein Elsaß 1891, Söhne des Reichslandes 1903, Daniel Junt 1905, Die als Opfer fallen 1907, Die Krafft von Illzach 1913. In Gegenden außerhalb Elsaß-Lothringens führen die Romane: Theresle, Thomas Ringwald, Der gefesselte Strom. „Um des Elsaß willen" ist seine große vierbändige Geschichte des Weltkriegs geschrieben. „Er blieb neutral mit den Augen und dem Verstand", sagt von ihm der Herausgeber seiner ausgewählten Werke S. Kayßner, „während er mit dem ersten Fühlen des Herzens und dem seelischen Ergreifen ein Sohn des alten Vaterlandes blieb." Ein strategisches Talent ersten Ranges trat hier in einem Romanschriftsteller zutage, Auswirkung einer groß veranlagten Realistennatur.

Rudolf Hans Bartsch (geb. 1873 in Graz, war östreichischer Offizier; als Oberleutnant ward er als Dichter entdeckt und bald maßlos überschätzt, lebt als freischaffender Schriftsteller in Graz). Ein schwärmerisch trunkener Naturpoet, sang er in seinen ersten Romanen, die seine besten blieben, das Lied der Schönheit, der Jugend und der Heimat. Ein Dichter wie dieser war Östreich lange nicht beschieden gewesen. Seine Kunst ist die in Sprache verwandelte Musik des Östreichertums: weich, liebenswürdig, sinnlich, heiter, liedhaft und warmherzig. So strömte aus seinem Herzen sein erstes Buch: Zwölf aus der Steiermark 1908. Um Graz — „die grüne, die baumrauschende, die vor allen großen Städten naturbeseelte, sie, die Heldin dieser Geschichte ohne Helden" — und um eine schöne blonde Grazerin, Frau von Karminell, bewegen sich die zwölf jungen feurigen verliebten Herzen, alle nur Widerstrahlungen des jungen Dichters selbst. Mit Unrecht forderte man von diesem Dichter in seinen späteren Werken Höheres: er war und blieb immer schwärmerisch, lyrisch, oft etwas weichlich, naturfroh, unscharf in den Konturen. Er ist kein Gestalter, aber er hat ein singendes Herz. In dem wienerischen Roman: Haindlkinder 1908 und in den französischen Novellen: Vom sterbenden Rokoko 1909 kam er dichterisch zunächst weiter. In dem Schauspielerroman Elisabet Kött aber versagte die Kraft. Der Vorzug, aber auch die Schwäche dieses Erzählers der Lebensfreude ist, „daß er nie die Wirklichkeit direkt gab", sondern seelische Komplexe, und daß er das Leben immer in romantische Stimmung tauchte. Eine gleichmäßige schwärmerische Verschwommenheit verbreitete sich in seinem Schaffen, je bewußter es ward (Schwammerl, ein

Schubertroman 1912). Wohl sucht er sich zu erweitern (Das deutsche Leid). „Er"; ein Buch der Andacht, dichtet das Schicksal Christi weiter, der, scheintot vom Kreuze genommen, seinen zweiten Opfertod erleidet neben einem müden Zugtier beim Bau eines Cäsarenpalastes. Im Flieger (einem Kriegsroman), ebenso in dem Roman Lukas Rabesam 1917, in Heidentum 1919 unternimmt er weitere Anläufe. Ein Selbstbekenntnis gibt er im Jungen Dichter. Im Drama versuchte er sich in der etwas opernhaften Tragödie einer dalmatinischen Mutter Ohne Gott. Rassenfragen beleuchtete er in dem Roman Seine Jüdin 1921.

Walter von Molo, geb. 1880 in Sternberg (Mähren), ward anfangs reichlich überschätzt. Er ist nicht mehr als ein fantasietrunkener Unterhaltungsschriftsteller. Er schrieb: Wie sie das Leben zwangen 1906, Klaus Tiedemann 1908 (später Lebenswende 1915), Im Schritt der Jahrhunderte, Die unerbittliche Liebe, Sprüche der Seele. Seinen Ruhm gewann er mit dem vierbändigen Schillerroman (Ums Menschentum 1912, Im Titanenkampf 1913, Die Freiheit 1914, Den Sternen zu 1915). Ferner schrieb er einen erzählenden Zyklus: Ein Volk wacht auf mit den Teilen: Fridericus 1918 (Aufrichtung des Absolutismus, siegreicher Schlachttag Friedrichs d. G. im 7jährigen Krieg), Luise 1919 (Zusammenbruch unter Friedrich Wilhelm III. durch das Epigonentum der Besitzenden statt der Erwerbenden). Außerdem an Dramen: Der Infant der Menschheit, Der Hauch im All, Die helle Nacht, Friedrich Staps. Die grelle lärmende Sprache, die Gewaltsamkeit der Darstellung, die gekünstelte impressionistisch-pathetische Lebendigkeit und Scheindramatik machen, auch wenn der Schwung idealer Gesinnung nicht zu verkennen ist, seine Werke zu einer wenig erfreulichen Erscheinung.

Karl Hans Strobl, geb. 1877 in Iglau, ist ursprünglich ein frischfröhlicher Augenblicksschilderer. Der erste Roman, der die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte, Die Vaclavbude 1902, war eine deutsche Studentengeschichte aus Prag. Durch die Erfolge Meyrinks verlockt, suchte Strobl seinen Vorgänger in der Schilderung des Grauens zu übertreffen (Eleagabal Kuperus 1910; Gespenster im Sumpf, ein gespenstischer Roman von dem sterbenden Wien 1920; Umsturz im Jenseits 1921). Außerdem schrieb er: Aus Gründen und Abgründen (Skizzen aus dem Alltag und von drüben), Bedeutsame Historien (Novellen); Die gefährlichen Strahlen (Roman). Am besten erzählt sind Die Vaclavbude, Das Frauenhaus von Brescia und der dreiteilige Bismarckroman (Der wilde Bismarck, Mächte und Menschen, Die Runen Gottes) 1914 bis 1918, eine gute historische Darstellung in eigener Sprache und Deutung.

Von jüngeren Erzählern sind ferner noch zu nennen:

Josef Ponten, geb. 1883 zu Roeren (Jungfräulichkeit 1905; Siebenquellen 1909; Peter Justus, eine Komödie der Liebeshemmungen 1912; Der babylonische Turm, Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie 1919; Die Bockreiter, Der Meister, zwei Novellen). — Emil Ertl, geb. 1860 in Wien (Die Leute vom Blauen Guckuckshaus 1906, ein Wiener Roman aus dem Jahr 1807; Freiheit, die ich meine, ein Roman aus dem Jahr 1849; Auf der Wegwacht 1911; zusammen unter dem gemeinsamen Titel: Ein Volk an der Arbeit, hundert Jahre Östreich im Roman). — Hermann Anders Krüger, geb. 1871 in Dorpat (Gottfried Kämpfer 1904 und Kaspar Krumbholtz, erster Teil: Der Kampf um Gott 1909; zweiter Teil: Der Kampf mit der Welt 1910). — Wilhelm Hegeler, geb. 1870 in Varel in Oldenburg (Ingenieur Horstmann 1900, Pastor Klinghammer 1903, Das Ärgernis 1907, Die frohe Botschaft 1910). — Karl Bulcke, geb. 1875 in Königs-

berg (Das Tagebuch der Susanne Ovelgönne 1905, Die Reise nach Italien 1907, Irmelin Rose 1908, Die Trostburgs 1910, Die süße Lilli 1911, Schwarz-Weiß-Hellgrün 1913). Fein getönte, oft von Lyrik durchflossene, durch Form und Inhalt fesselnde Novellen und Gesellschaftsromane. — Kurt Martens, geb. 1870 in Leipzig (Der Roman aus der Decadence 1898, Das Tagebuch einer Baronesse von Treuth 1899, Die Vollendung 1902, Katastrophen 1904). Sein Bestes sind zart aquarellierte Novellen. Er liebt Themen mit zart erotischen Untertönen, denen er mit Feingefühl Ausdruck zu geben weiß. Höchst eigenartig ist auch die schonungslose Lebenschronik 1921 (Selbstbiographie). — Franz Nabl, geb. 1883 in Lautschin in Niederöstreich (Hans Jäckels erstes Liebesjahr 1908, Der Ödhof 1911, Das Grab des Lebendigen 1917, Narrentanz, Der Tag der Erkenntnis, zwei Novellen). Ist erst von Schnitzler abhängig, wienerisch lebenslustig und sentimental; flüchtet sodann aufs Land, überspannt und überwuchert seinen Stoff im Ödhof; gibt dumpfe, enge, schließlich ins Grausige gesteigerte Kleinbürgerwelt im Grab des Lebendigen. — Hans Christoph Kaergel, ein Schlesier, ein Hermann Stehr nahestehender Erzähler, schrieb des Heilands zweites Gesicht, Geschichten aus der Heide, Marienwunder.

Von den Großstadterzählern sind hervorzuheben: Ernst Heilborn (geb. 1867 in Berlin) mit den Romanen: Josua Kersten 1908, Die stille Stufe und seinen besten Werken: Die kupferne Stadt 1918 und Geist der Erde 1921; Georg Hirschfeld (geb. 1873 in Berlin), einst in der Zeit der aufblühenden Zustandsdichtung eine der größten Hoffnungen, den Hauptmann für seinen talentvollsten Mitstrebenden erklärte, mit verschiedenen Erzählungen und Dramen auf dem Niveau der Unterhaltungsliteratur; Georg Hermann, Deckname für G. H. Borchardt (geb. 1871 in Berlin) mit der zart aquarellierten, im biedermeierlichen Berlin spielenden Erzählung Jettchen Gebert 1906, der süßlichen Fortsetzung Henriette Jacoby 1908 und der modernen Erzählung Kubinke; minder stark wirkten Die Nacht des Dr. Herzfeld, Schnee, Heinrich Schön jr. (Jettchen Gebert und andere Romane dramatisierte er später mit mäßigem Glück); Felix Holländer (geb. 1868 zu Leobschütz) mit dem Roman Der Weg des Thomas Truck 1902; Kurt Münzer (geb. 1879 in Gleiwitz) mit den Romanen: Die schweigenden Bettler, Der Ladenprinz, Die verlorene Mutter. Ferner Josef Friedrich Perkonig (geb. 1890 zu Ferlach in Kärnten) mit den stillen Königreichen 1917; Klabund (eigentlich Alfred Henschke), geb. 1891 in Crossen, hat verwirrend viel geschrieben und früh Anerkennung gefunden. Sein schriftstellerisches Bild tritt noch nicht klar hervor (Morgenrot, Klabund, Die Tage dämmern 1913; Moreau, Roman eines Soldaten; Die Himmelsleiter, Gedichte; Die gefiederte Welt).

Die künstlerischen Erzählerinnen

Ricarda Huch

Die bedeutendste Dichterin dieser Generation ist Ricarda Huch, wenn man auch die Meinung derjenigen, die sie zu den Großen der Dichtung stellen wollen, abweisen muß.

Ricarda Huch wurde 1864 in Braunschweig als Tochter eines Kaufmanns geboren und wuchs hier, wie Brummer erzählt, in weiten Verhältnissen und einem Kreise vornehmer Bildung auf. Sie wußte durch eifriges Selbststudium ihre Bildung nach den verschiedensten Richtungen zu erweitern. In ihrem dreiundzwanzigsten Jahr beschloß sie, sich eine gelehrte Bildung anzueignen. Innerhalb eines Jahres bewältigte sie das Maturitätsexamen in Zürich, studierte dann an der dortigen Universität Philosophie und promovierte 1891 zum Doktor. Sie nahm die ihr gebotene Stellung eines Sekretärs an der Stadtbibliothek in Zürich an. Der Aufenthalt in der Schweiz, das Vertrautwerden mit der Schweizer Literatur haben ebenso wie ihre Tätigkeit in der Bibliothek und später ihre Übersiedlung nach Italien Spuren in ihren Werken zurückgelassen. 1897 kehrte Ricarda Huch nach Deutschland zurück, war eine Zeitlang in Bremen als Lehrerin tätig, lebte dann in Wien und verheiratete sich 1899 mit einem Italiener, dem Zahnarzt Dr. Ceconi in Triest, mit dem sie im folgenden Jahr nach München übersiedelte. 1906 ließ sie sich von ihrem Gatten scheiden und heiratete 1907 ihren Vetter, den Rechtsanwalt Richard Huch.

Romane: Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren 1893. Aus der Triumphgasse 1901. Vita somnium breve 1902, später Michael Unger genannt. Von den Königen und der Krone 1904. Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri 1910.
Erzählungen: Der Mondreigen von Schlaraffis 1896. Teufeleien 1897. Haduvig im Kreuzgang 1897. Liebe 1898. Fra Celeste 1899. Der letzte Sommer. Der arme Heinrich. Lebenslauf des heiligen Wonnebald Pück 1913. Der Fall Deruga 1917.
Geschichtsdichtungen: Die Geschichten von Garibaldi. 1. Die Verteidigung Roms 1906. 2. Der Kampf um Rom 1907. 3. Die Befreiung Roms. Der große Krieg in Deutschland 3 Bände 1912 ff. 1. Das Vorspiel 1585 bis 1620. 2. Der Ausbruch des Feuers 1620 bis 1632. 3. Der Zusammenbruch 1633 bis 1650.
Gedichte 1894. Neue Gedichte 1907. Darin: Wiegenlied, Christians von Braunschweig Tod, Frieden, Sehnsucht, Wiedersehen, Krankenlieder, Unersättlich, Elfenreigen, Die Lieder des Raben, Die Parze, Medusa, Ankunft im Hades, Phidias, Salomo. — Die Neuen Gedichte erschienen später unter dem Titel Liebesgedichte 1913. Darin Liebesreime (Wär' ich nur ein klarer Wasserquell). Liebesgedicht (Schwill an, mein Strom, schwillt über deine Weide). Vorbei. Alte und neue Gedichte 1920.
Literargeschichtliche Werke: Die Blütezeit der Romantik 1899. Ausbreitung und Verfall der Romantik 1902. Gottfried Keller 1914.
Geschichtliche Werke: Zeitalter des Risorgimento 1908. Wallenstein 1915.
Weltanschauungsbücher: Natur und Geist als die Wurzeln des Lebens und der Kunst 1914. Luthers Glaube 1916. Der Sinn der heiligen Schrift 1919. Entpersönlichung 1921.

Die Vorbilder, von denen Ricarda Huch ausgeht, sind Goethe, Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer. Sie hat ein starkes Gefühl für die Stilisierung des Lebens; die Linie der Schönheit, nicht die Wiedergabe der Alltagswirklichkeit ist ihr das Wesentliche. Sie schließt sich damit den Dichtern an, die im Naturalismus eine notwendige, aber vergleichsweise nur untergeordnete Stufe der dichterischen Lebensdarstellung erblicken. In ihrer Dichtung ist alles kunstmäßig, gemessen, edel, vornehm, von musikalischer Schönheit; sie liebt das alltägliche Leben auf eine höhere Stufe zu heben, Symbole zu schaffen, zu stilisieren, die Ereignisse mit einem starken Gefühl für Rhythmus darzustellen.

Sie betrachtet das Leben von der Höhe eines Balkons und oft sogar von der Weltferne einer Wolke: „Ich habe immer gefunden, daß das Beschauen das Schönste im Leben sei. Wer in einem prächtigen Umzuge mitgeht, schluckt den Staub ein und würgt hinter seiner Marter. Der Beobachter aber vom Balkon hat alles vor Augen, als wäre er der Herrgott und es würde alles ihm vorgeführt zu seiner Lust." So zieht denn das Leben in ihren Büchern an dem Leser vorbei wie eine große Prozession; seltsame Gestalten gibt es zu sehen, bunte Fahnen, Bilder und Symbole; die schönsten und seltsamsten von ihnen läßt sie langsamer gehen; die unmittelbar, fortreißende Wirklichkeit gibt sie nicht; die Freude an Farbe und Klang, an glänzenden Bildern, an kunstvollen Gleichnissen überwiegt in ihr den Trieb zur Sachlichkeit, zur streng psychologischen Wahrheit und zur festen Verknüpfung der Handlung.

In den ersten Werken der Huch tritt die lyrische Empfindung zurück, ja, man hat den Eindruck, daß die Erzählerin mit einer gewissen absichtsvollen Strenge den Strom der Empfindung bändigt. Ähnlich wie K. F. Meyer, wenn auch mit weit minderer Kunst, verwendet sie eine Rahmenerzählung, um mit souveräner Ruhe über den Ereignissen zu stehen. Ludolf Ursleu ist eine Familiengeschichte in chronikartigem Stil. Ein Hamburger Patriziersohn, der sich in ein Schweizer Kloster zurückgezogen hat, schreibt aus der Erinnerung die Geschichte des Zerfalls und des Untergangs seiner Familie und der tiefen, leidenschaftlichen Liebe seiner

Schwester Galeide zu ihrem Schwager Edzard. Ricarda Huch hat in dem Werk viel aus ihrem eigenen Leben geschildert. Die dargestellten Persönlichkeiten und Verhältnisse weisen auf Braunschweig zurück. Die zeitliche Entfernung der Ereignisse ist gut wiedergegeben, aber die Gestalten bleiben nebelhaft und die Darstellung der Leidenschaft hat etwas Unpersönliches. Es ist des Absichtsvollen zu viel und des Naiven zu wenig; es ist eine Jugenddichtung, die gern eine Altersdichtung scheinen möchte. Das folgende Werk Aus der Triumphgasse ist stärker von Lyrik durchflossen. Das Buch ist eigentlich kein Roman zu nennen, sondern es ist eine Zusammenfügung von zahlreichen kleinen Romanen. Die Triumphgasse heißt eine Straße in einer italienischen Stadt (Triest), in der die Ärmsten und Verkommensten wohnen. Von ihren Schicksalen erzählt uns die Dichtung.

In den späteren Romanen erkennt man deutlich eine Veränderung. Das lyrische Empfinden, das anfangs fast unnatürlich gebändigt war, überflutet förmlich die Darstellung. Statt der wenigen Personen in Ludolf Ursleu tritt jetzt eine ganze Schar von Gestalten auf; die subjektive Empfindung drängt sich immer stärker hervor; die Umrisse werden verschwommener, die Sprache wird wallender, üppiger, funkelnder. Auch die Komposition beginnt sich zu lockern; es strömt wohl von dem Hintergrund der Dichtung ein Rausch von Farben und strahlenden Bildern aus, aber es sind doch nur Einzelschönheiten, und der Leser hat nicht mehr das Gefühl der Notwendigkeit und Zusammengehörigkeit von Handlung und Hintergrund. Der Roman Vita somnium breve (Das Leben ein kurzer Traum), eine Variation von Ludolf Ursleu, doch weniger bedeutend, entbehrt der Geschlossenheit und enthält zu viel Rede und Reflexion. Auch das Buch Von den Königen und der Krone ist allzu sehr romantisch gelockert und von traumhafter Unwirklichkeit (ein Sprößling einer vertriebenen uralten italienischen Königsfamilie gründet eine Ölfabrik und ein Schwefelbad und verheiratet sich mit einem deutschen Mädchen). An diesen Werken zeigen sich die romantischen Neigungen in störender Weise. „Wenn ich das Wesen der Huch in Kürze koloristisch ausdrücken sollte, so würde ich sagen: es ist ein dunkler Goldglanz, auf dem zuweilen das milde Blau des Himmels schimmert. Und landschaftlich: ein ernster Hain dunkler, ragender Cypressen; in ihren Wipfeln spielt das Gold der Abendsonne; zu ihren Füßen blühen viele liebliche Blumen, und aus der Ferne rauscht das Meer" (Bethge).

Von den kleineren Erzählungen sind Mondreigen in Schlaraffis, Fra Celeste und die eigenartige Umdichtung des Sagenstoffes vom Armen Heinrich die bedeutendsten. Die Lyrik der Huch erinnert an die von K. F. Meyer: es ist „episch beschwerte Lyrik", und von ihr gilt, was früher von der Goldschmiede-Dichtung des Schweizers gesagt wurde: „Naiv ist diese Kunst nicht, sie ist auch nicht in Freiluft gewachsen. Die Atmosphäre des Ateliers, des Ateliers eines fein auslesenden Sammlers weht um sie. Eine aparte Gedankenkunst, nicht abstrakt, aber in edel stilisierter Hülle. Getriebenen Platten oder ziselierten Krügen gleich, auf denen szenische Darstellungen, erlauchte Schicksale und Wappen, die Geschichte erzählen, gebildet sind. Auch Konrad Ferdinand arbeitete in einer Werkstatt voll seltener Zierate, kostbaren Geräts, das seinen Abglanz auf die Werke seiner Hand warf. Aber er schuf mit prometheischer Schöpferkraft. Ricarda Huch hat nichts Prometheisches, sie gleicht eher dem seiner schmückenden Kunst frohen Goldschmied von

Ephesos. Und dies Artistische ihrer Art, das im Gefühl der Sicherheit mit Stilen spielt, nähert sich dem Kreis der Blätter für die Kunst und den verwandten Elementen in der Romantik am Anfang des Jahrhunderts. Was Friedrich Schlegel verlangt, besitzt sie, jene Freiheit und Bildung, sich ganz willkürlich zu stimmen, wie man ein Instrument stimmt, und was er von Karoline sagt, gilt auch von Ricarda: „Alles kam veredelt aus ihrer Hand." (F. Poppenberg.) Mehr von dem Innenleben, doch auch nicht volle Unmittelbarkeit geben ihre Liebesgedichte.

Die Richtung ihres Geistes erkennt man in vier Schriften, in denen sie ihre Weltanschauung niederlegte: Natur und Geist, Luthers Glaube, Der Sinn der heiligen Schrift, Entpersönlichung. Ihr stärkstes Weltanschauungsbuch ist Luthers Glaube 1916. Fremdartig steht sie damit im Rahmen ihrer persönlichkeitstrunkenen Generation. Ihr Weltanschauungsbuch ist die Opposition des Geistesmenschen gegen die Mechanisierung, Organisation, Konvention, gegen die Massenherrschaft der heutigen Welt; es ist der Protest des schöpferischen Geistes gegen die Zivilisation, um mit Spengler zu reden. Harmonische Entwicklung, Selbstüberwindung, Ruhe und Stille sind für sie höchstes Gebot. Die Unpersönlichkeit der Darstellung, die Ferne, die künstlerische Betrachtung des Lebens als eine große Prozession von der Höhe einer Wolke herab, die Vermeidung aller Zeitprobleme steht im innigsten Zusammenhang mit ihrer Weltanschauung.

Vortrefflich sind die beiden Bücher über die deutsche Romantik, zumal das erste. An ihnen erkennt man, daß, wie auch ihre Weltanschauungsbücher lehren, wissenschaftliche Darstellung neben dichterischer Formung der stärkste Trieb ihrer Seele ist. Von historischer Forschung nehmen auch ihre späteren Werke den Ausgang. Die drei Bücher von Garibaldi sind halb Roman, halb Chronik; sie sind merkwürdig verzückt und nur in dem ersten Band (Verteidigung Roms) von mächtigem Rhythmus. Der Roman Graf Federigo Confalonieri und die Bücher von Garibaldi ruhen auf eindringlicher historischer Forschung. In dem Werk über das Zeitalter des Risorgimento (Befreiungskampf der Italiener gegen Östreicher) hatte Ricarda Huch die Basis geschaffen, aus der sie die Gestalt des Grafen Confalonieri in einem sehr stilvollen, doch abwechslungsarmen Roman hervorwachsen ließ.

Ihre größte Schöpfung aber ist, was Umfang und Absicht betrifft, der historische Zyklus aus dem Dreißigjährigen Kriege: Der große Krieg in Deutschland. Eine Dichtung kann man dies epische Werk n i c h t nennen. Umsonst ist der Versuch, einen Rhythmus darin zu finden oder einen künstlerischen Bau zu erkennen. Es ist eine durch und durch urpersönliche Chronik geschichtlicher Ereignisse, schwer belastet durch Gestalten, durch geschichtliches und politisches Wissen; es ist eine Kulturgeschichte der Barockzeit; aber trotz der Schilderung der Höfe, der Fürsten, Feldherren und Diplomaten, trotz der zahlreichen eingestreuten Bilder von Wallenstein, Tilly, Gustav Adolf, Bernhard von Weimar und andern, trotz der Kulturgemälde von echtester Zeitfarbe, bekommt die Darstellung etwas Verwirrendes, Erdrückendes und Eintöniges. Als wissenschaftliche Einzelfrucht erwuchs aus der halb dichterischen Darstellung die Charakterschilderung Wallensteins.

Die anderen Erzählerinnen

Helene Böhlau, 1859 als Tochter des Buchhändlers Hermann Böhlau in Weimar geboren, war schon in ihrer Kindheit und Jugend von hartnäckiger Eigenart. Mitte der

achtziger Jahre tat sie einen Schritt, der in der Weimarer Gesellschaft das größte Entsetzen erregte: sie folgte ihrem künstlerischen Mentor, einem Familienvater, der alt genug war, ihr Vater zu sein, nach Konstantinopel und verheiratete sich dort mit dem Moslem gewordenen Omar al Raschid Bey. Zurück ließ sie, gleichsam als Vermächtnis an die gute Gesellschaft Weimars, den Roman: Reines Herzens schuldig (1888). Kämpfe aller Art blieben ihr in den nächsten Jahren naturgemäß nicht erspart. Nach einigen Jahren, während deren sie auch im Orient gereist war, übersiedelte sie mit ihrem Gatten nach München. Später, nach dessen Tod, lebte sie in Widdersberg (Oberbayern).

Zwei Gruppen sind in ihren zahlreichen Werken zu unterscheiden: Weimarer Geschichten und soziale Familienromane. In den letzteren zeigt Helene Böhlau große eigene Bedeutung. Ihr Kampf galt der Erringung der heut fast schon altmodisch gewordenen Frauenrechte. Gebt dem Weibe Arbeit, laßt es neben dem Mann schaffen und ein Kind sein eigen nennen: das ist bis 1899 Helene Böhlaus für die Zeit revolutionärer Ruf. Ihr bekanntester Roman ist Der Rangierbahnhof 1896. Das im Titel gewählte Bild ist gut, die leitende Idee aber fehlt und das bloße Bild kann diesen Mangel nicht ersetzen. Unter dem Bild des Rangierbahnhofs stellt die Verfasserin, vielleicht von Zola in ihrer Bildwahl beeinflußt, das Leben einer unruhigen Münchner Künstlerfamilie dar. Die Novelle Verspielte Leute 1898 bringt einen schärferen Kampfruf an die Frau. „Ihr nehmt alles so kühl hin, so bürgerlich. Es kommt in Euch nicht zum Kochen, daher werden die Gedanken nicht gar." In Halbtier 1899 bezeichnet sie die Frau als das typische Geschöpf zweiter Klasse. Sie schreibt die Umwertung des Begriffs der Frau auf ihr Programm. Sie trifft das Wesen sehr vieler Frauen ihrer Zeit: „Zieht die Liebe in Euch nicht so unselig groß. Wir Frauen neigen dazu, alles in die Liebe zu legen. Wir haben die Liebe zu einer Art Untier erzogen, zu einer Bestie. Sie hat unsern Geist gefressen. Wir haben uns an ihr arm und dumm gefüttert."

In den Ratsmädelgeschichten und den anschließenden Büchern (Altweimarer Liebes- und Ehegeschichten, Sommerbuch, Die Kristallkugel, Der gewürzige Hund) schildert Helene Böhlau aus Familienüberlieferungen das engbürgerliche und philiströse Weimar zur Goethezeit, jenes biedermeierliche Klein-Weimar, an das man gewöhnlich nicht denkt, wenn man das klassische Weimar im Auge hat. Diese Weimarer Geschichten gehören bei aller Warmherzigkeit nur zur besseren Unterhaltungslektüre. Ihre einheitlichsten Bücher sind das Recht der Mutter 1897 und der autobiographische Roman Isebies 1911. Im ersten verteidigt sie das Recht der Frau, die außerehelich geboren, fast mit herausfordernder Liebe und für ihre Zeit mit erstaunlicher Kühnheit. Das Künstlerische leidet bisweilen darunter. In Isebies schildert sie sich selbst. Den Gedankeninhalt ihrer Werke dankte sie zum Teil ihrem hochgebildeten Gatten Omar al Raschid Bey. Nach seinem Tode 1912 gab sie dessen philosophisches Buch: Das hohe Ziel der Erkenntnis heraus. Ihre Gesammelten Werke erschienen 1915.

Klara Viebig wurde 1860 in Trier als Tochter eines preußischen Oberregierungsrates geboren. Drei landschaftliche Umgebungen haben am stärksten auf sie eingewirkt: das Moselland und die Eifel — Düsseldorf und die Landschaft des Niederrheins — Posen und die deutsch-polnischen Grenzgebiete. Als sie in ihrem neunten Lebensjahr stand, wurde ihr Vater von Trier nach Düsseldorf versetzt,

dort verlebte sie ihre Mädchenzeit; oft aber kehrte sie nach der Mosel zurück und durchstreifte zu Fuß und Wagen die Eifel. Als sie kaum erwachsen war, starb ihr Vater und sie kam zu Verwandten auf ein Gut in Posen. Um Gesang zu studieren, übersiedelte sie nach Berlin. In der Großstadt erschloß sich ihr wiederum ein neues Feld. Sie begann 1894 zu schriftstellern. Durch ihre Vermählung mit dem Buchhändler Cohn 1896 ward ihr Berlin zur dauernden Heimat. Sie schrieb die Kinder der Eifel (Novellen) 1897. Vor Tau und Tag (Novellen) 1898. Das Weiberdorf 1900, die großen Romane: Das tägliche Brot 1900 (Dienstbotenroman), Die Wacht am Rhein 1902 (Welt der Kaserne), Das schlafende Heer 1904 und Absolvo te 1907 (die deutsche Kolonisation im Osten), Das Kreuz im Venn 1908 (die religiöse Frage), Die vor den Toren 1910 (Aufsaugung der Dorfschaften durch Berlin), Das Eisen im Feuer 1913, Die Töchter der Hekuba 1917 (Kriegsroman), Das Rote Meer 1920 (endet mit der Revolution vom 9. November).

Ihren frühesten Ruhm erwarb sich Klara Viebig durch ihre Erzählungen aus der Eifel. Sie hat es mit Meisterschaft verstanden, die eigenartige Landschaft zu schildern und in der Geschichte Das Weiberdorf eine Darstellung von männlicher Kraft gegeben. Sie hat eine gewisse derbe Gediegenheit, einen kraftvollen, energischen Stil in der Schilderung von Zuständen. Schon die Aufzählung ihrer Werke zeigt die Vielseitigkeit ihrer Stoffwahl. Sie tritt verstandesklar an ihre Stoffe heran und bewältigt sie mit einer im besten Sinne handwerksmäßigen Fertigkeit. Sie dringt tapfer und klug in mancherlei Probleme der Zeit ein, doch weniger mit der großen heiligen Notwendigkeit einer Künstlerin als mit der Routine einer Schriftstellerin, die weiß, was der Tag und der Markt verlangen. Sie hat fast als einzige in Deutschland Zolas Kunstbehandlung selbständig übernommen und weiterentwickelt. Jeder Berufskreis wird beherrscht, der einzelne Mensch in den Rahmen des Ganzen gestellt, die Massen sicher bewältigt. Überraschend hat sie ihre Zeit in dem Berliner Dienstbotenroman Das tägliche Brot getroffen. Ihr handfester Naturalismus ist freilich nur im Zuständlichen, nicht in der Charakteristik, nicht in den Höhepunkten der Handlung lebenswahr. Ein Hang zu Effekten, zu grellen Theaterszenen, zu Übertreibungen raubt ihren Lebensschilderungen die tiefere Wahrheit. Ein aufgeregtes Hin und Her, ein künstlich geschürtes und gesteigertes Feuer der Rede, eine scharfe Verstandesnatur, die uns eine gut gespielte Leidenschaft als echte Leidenschaft aufreden möchte, sind Mängel eines Talentes, das führende Bedeutung heut nicht mehr besitzt.

Gabriele Reuter wurde 1859 in Alexandrien geboren, in Deutschland erzogen, verlor 1872 den Vater, lebte auf dem Lande, zog 1880 mit ihrer Mutter nach Weimar; 1895 übersiedelte sie nach Schwabing bei München, 1899 nach Wilmersdorf bei Berlin. Der Anklageroman, der aus Ekel gegen die Ehekuppelei unverheiratet gebliebenen jungen Mädchen: Aus guter Familie 1895 machte den Namen der Dichterin bekannt. „Es ist weder ein Erziehungs- noch ein Tendenzbuch. Ich stand, als ich es konzipierte, den Frauenfragen noch ganz fern, völlig befangen in meinem eigenen Leben, aber das Motiv dieses Buches klang in eine Bewegung, die in der Luft vibrierte, hinein." Das Buch ist die Geschichte

einer unbefriedigten Mädchensehnsucht. Aus Rücksicht auf die Anschauungen und Wünsche der Eltern schwindet die Jugend und das Glück eines Mädchens dahin. „Wir leiden alle an der vorhergehenden Generation.“ Frau Bürgelin und ihre Söhne 1899 entrollt die Tragödie der Mutterschaft, Ellen von der Weiden 1900 die Tragödie der modernen Ehe. Weitere Romane: Frauenseelen 1901, Liselotte von Reckling 1903. Das Tränenhaus 1909. Liebe und Stimmrecht 1914. Ins neue Land 1916. Selbstbiographisches gab sie in der Geschichte meiner Jugend 1921. Die Bedeutung von Gabriele Reuter liegt darin, daß sie den Mädchen aus den mittleren Kreisen des Bürgertums, die sie aufs genaueste kannte, ins Herz leuchtete und ihre Schicksale und Lebenskämpfe darstellte.

Frieda von Bülow, geb. 1857 in Berlin, gest. 1909 in Jena, war eine hochbegabte Frau und Erzählerin von künstlerischem Zug. Mit ihrem Bruder Albrecht ging sie 1885 in das Neuland der deutschen Kolonien. In der großen erwartungsreichen Zeit, da wir die uns jetzt verlorenen deutschen Kolonien schufen, fand sie ihre dichterische Aufgabe. Mit den Werken: Der Konsul 1890, Deutsch-Ostafrika 1891, Tropenkoller 1897, Kara 1897, Im Lande der Verheißung 1899 schuf sie den deutschen Kolonialroman. An ihren späteren Romanen hatte das eigene Lebensschicksal nur wenig unmittelbaren Anteil. Eine Ausnahme bildete Eine Mädchenjugend 1909. Ihre Schwester Margarete (1860 bis 1884), deren Anlagen vielleicht noch die ihrigen überragten, fand bei der Rettung eines im Eis eingebrochenen Knaben im Rummelsburger See den Tod. Freundeshand gab ihre Werke heraus (Novellen 1885, Aus der Chronik derer von Riffelshausen 1887, Neue Novellen 1890).

Helene Voigt-Diederichs, geb. 1876 in Schleswig, 1898 mit dem Verleger Eugen Diederichs verheiratet, der später Lulu v. Strauß heiratete, neigt als Erzählerin zum Balladenhaften. Liebenswürdig ohne Weichlichkeit, humorvoll und zart ist sie in ihren Novellenbänden (Schleswig-Holsteinische Landleute 1898, Regine Vosgerau 1901, Das Leben ohne Lärmen 1903, Drei Viertel Stund vor Tag 1907, Nur ein Gleichnis 1910). Sie wurzelt im Heimatboden und hat dabei Weltblick. Ihre Schilderungen schleswig-holsteiner Menschen haben etwas von guter Graphik. Roman: Mann und Frau 1921.

Elisabet von Heyking, als Gräfin Flemming 1862 in Karlsruhe geboren, eine Enkelin der Bettina von Arnim, kam durch ihren Gatten, der Diplomat war, ins Ausland. Sie lebte als Gesandtenfrau erst in Peking, dann in Mexiko und Belgrad. Ohne Verfassernamen schrieb sie ihr erstes und erfolgreichstes Buch: Briefe, die ihn nicht erreichten 1903, die an den Aufstand in China anknüpften. Eine mildkluge Frau, verlegte sie in das Einsamkeitsgefühl die Kraft ihrer Dichtung. Sie schrieb noch: Der Tag anderer 1905 (Novellen) und Ille mihi 1912 (Roman), Weberin Schuld 1921.

Grete Auer (geb. 1871 in Wien), die sechs Jahre in der marokkanischen Stadt Mazagan lebte, rief 1905 und 1906 als eine der talentvollsten von den neueren Schriftstellerinnen außerordentlich farbige Lebensbilder in ihren Marokkanischen Erzählungen und Marokkanischen Sittenbildern hervor und gab in den Memoiren des Chevaliers von Roquesant 1907 eine glänzende historische Zeitschilderung.

Lulu von Strauß und Torney vergl. Seite 442.

Unterhaltungsschriftsteller der Wilhelminischen Zeit

Heinz Tovote wurde 1864 in Hannover geboren, studierte in Göttingen und Berlin, bereiste Östreich, Ungarn, Frankreich und Italien, schrieb in München in zwanzig Tagen seinen ersten Roman: Im Liebesrausch, und ließ sich im Jahre 1889 in Berlin nieder. Fortan wandte er sich fast nur der Erzählung zu. Erzählungen: Im Liebesrausch 1890. Fallobst (Skizzen und Novelletten) 1890. Frühlingssturm 1891. Ich (Novelletten) 1892. Mutter 1892. Das Ende vom Lied 1893. Frau Agna 1901. Der letzte Schritt 1903. Nicht doch 1908. Nimm mich hin 1916. Zu seiner Zeit hat Tovote auf die Leserwelt stark eingewirkt. Er ist ein sensitiver, eleganter, dabei leise sentimental angehauchter Schriftsteller,

der von den Franzosen, namentlich von Maupassant, beeinflußt worden ist. Sein Empfinden ist oberflächlich, sinnlich, kokett, auf Äußerlichkeiten des Luxus und des gesellschaftlichen Verkehrs gerichtet, aber nicht ohne eine gewisse Zutraulichkeit und Wärme. Tovote ist unter so viel aufgeregten und satirischen Naturen vergleichsweise harmonisch zu nennen. In seinen Romanen ist man stets im Salon oder im Atelier oder im Boudoir; in seinen Romanen fährt man bildlich und wirklich fast stets Droschke erster Klasse; Ausnahmefälle werden registriert. Schmeicheln, kitzeln und gefallen wollte er und einige Tropfen Schönheit und Empfindung auf den Sinnenreiz sprengen. Im Mittelpunkt seiner Romane steht stets das Weib — das Seelenleben Tovotes ist weiblich — Liebe ist das ewig wiederkehrende Motiv. Das Schaffen Tovotes blieb ein Versprechen. Er machte wohl einzelne Anstrengungen, über das ewige Liebesmotiv hinauszukommen, aber immer von neuem zwang es ihn zum „Liebesrausch" hinab, und so wiederholte er sich bis zum Überdruß: weltmännisch, langweilig, schwül, oberflächlich und etwas wehmütig.

Georg Freiherr von Ompteda, aus einem alten ursprünglich friesischen Geschlecht, wurde 1863 in Hannover als Sohn des letzten Hofmarschalls König Georg des Fünften geboren. Die Familie folgte ihrem König in die Verbannung und lebte mit ihm in Wien und Gmunden. In Dresden wurde er Kadett, trat 1882 ins Heer, kam auf die Kriegsakademie nach Berlin, mußte aber 1892 wegen eines Sturzes, der ein Gehörleiden verursachte, den Abschied nehmen. Schon als Leutnant trat er mit Gedichten und Skizzen zunächst unter dem Namen Georg Egestorff hervor. Georg v. Ompteda schrieb: Sylvester von Geyer (Geschichte eines armen Offiziers, der viel Armut und Entbehrung ertragen muß und kurz vor dem Avancement und vor der ersehnten Heirat stirbt) 1897, Der Zeremonienmeister (höfisches Gesellschaftsbild) 1898, Eysen (Geschichte eines weitverzweigten deutschen Adelsgeschlechtes um 1900) 1899, Cäcilie von Sarryn (Geschichte eines alternden adligen Fräuleins) 1902, Minne (Geschichte der Liebe eines naiv verdorbenen jungen Weibes) 1908, Übersetzung der Werke Maupassants 1899 ff., Der neue Blaubart 1920. Seine Stärke bleibt immer die Einzelheit: dieser oder jener charakteristische Zug, das scharfumrissene Bild, der wie eine photographische Aufnahme wirkende rechteckige Ausschnitt aus dem Leben. Wo das Schaffen des Künstlers in höchstem Sinn beginnt, versagt Omptedas Können. Er sieht die Welt nicht durch das farbenglühende Medium eines Temperaments, sondern durch ein fast farbloses, dünnes Transparent. Dadurch werden seine Werke oft grau wie feiner Staub. Sie werden breit, sie verlieren die persönliche Farbe. Aber gerade dadurch haben viele seiner Schilderungen einen gewissen zeitgeschichtlichen Wert.

Ernst von Wolzogen, geb. 1855 in Berlin, gehörte dem Heer an, ließ sich 1880 in Weimar nieder, ging 1882 nach Berlin und machte hier die entscheidende Literaturbewegung mit, verlegte 1893 seinen Wohnsitz nach München, beteiligte sich 1901 bis 1902 an dem Überbrettel, zog sich enttäuscht zurück, nahm seinen dauernden Aufenthalt in Darmstadt, ging als Sechzigjähriger als Landwehroffizier ins Feld und beschrieb seine Erlebnisse mit frischer Anschaulichkeit. Erzählendes: Die Kinder der Exzellenz 1888 (auch als Komödie 1893), Die tolle Komteß 1889, Der Thronfolger 1892 (Hofkreise), Ecce ego 1895 (Junker), Der Kraft-Mayr 1897 (Weimarer Liszt- und Wagnerkreise), Das dritte Geschlecht 1899 (sein erfolgreichstes Buch), Der Bibelhase 1907, Der Erzketzer 1911. Komödien: Lumpengesindel 1892 (Tragikomödie aus den Literatenkreisen der Brüder Hart), Der unverstandene Mann, Die hohe Schule u. a. Persönliches: Ansichten und Aussichten 1908. Lebenserinnerungen 1921. Wolzogen ist ein heitrer, liebenswürdiger, salopp burschikoser Erzähler, voll Lebensfreude und Ungebundenheit. Er übertrifft an Vielseitigkeit und Gestaltungskraft Hartleben und Bierbaum, an Gesundheit und Frische Tovote bei weitem; sein Humor ist blühender, sein Temperament urwüchsiger. Was er schreibt, hat einen fröhlichen Schwung, eine gewisse sieghafte Natürlichkeit. Man fühlt, hier liegt eine angeborene erzählende und humoristische Anlage vor. Er hat in seinen Schriften fraglos prächtige Einzelheiten, aber da die künstlerische Selbstzucht fehlt, so rinnt bei ihm oft das Künstlerische weg, wie bei einem Faß, dem die Reifen fehlen.

Hanns von Zobeltitz (1853 bis 1918) war von 1872 bis 1891 preußischer Offizier, dann Redakteur des Daheim und der Velhagen und Klasingschen Monatshefte, schrieb die Romane: Die Generalsgöhre, Die Tante aus Sparta, Lena, Arbeit, Auf märkischer Erde.

Rudolf Herzog (geb. 1869) schrieb: Die vom Niederrhein, Das Lebenslied, Die Wiskottens, Der Abenteurer, Hanseaten, Die Burgkinder, Das große Heimweh, Die Welt in Gold, Die Stoltenkamps. Kriegsgedichte: Ritter, Tod und Teufel; Vom Stürmen, Sterben und Auferstehn.

Rudolf Stratz (geb. 1868) verfaßte einige Bergromane: Der weiße Tod, Montblanc, ferner: Altheidelberg du Feine, Du Schwert an meiner Linken, Stark wie die Mark und die Kriegsromane: Das deutsche Wunder, Das freie Meer.

Georg v. d. Gabelentz (geb. 1868) schuf die Romane und Novellen: Das Glück der Jahnings, Um eine Krone, Das glückhaft Schiff, Die Verführerin.

Walter Bloem (geb. 1868) schrieb: Der krasse Fuchs, Das eiserne Jahr, Volk wider Volk, Die Schmiede der Zukunft, Das verratene Vaterland, Sturmsignale, Der Dreiklang des Kriegs, Vormarsch, Gottesferne 1920 (Roman aus dem Mittelalter).

Rudolf Herzogs Vorzug ist die Frische seiner Darstellung, allerdings ist er nicht völlig frei von der Spekulation auf das, was gefällt. Auch bei Stratz und Bloem merkt man diese Absicht und ein bei Vielschreibern sich leicht einstellendes Klischee der Darstellung; aber auch bei ihnen handelt es sich um starke, hochgemute Menschen. Von der Gabelentz nähert sich nächst Herzog dem Dichtertum am stärksten; ginge er mehr in die Tiefe als in die Breite, so müßten ihm Werke von bleibendem Wert gelingen.

Wilhelm Meyer-Förster, geboren 1862 in Hannover, war mehrere Jahre Redakteur an dem Berliner Sportblatt Sporn. Er versuchte es zuerst mit einer studentischen Satire (Die Saxo-Saxonen 1885), dann mit mancherlei ernsten und heiteren Dramen (Unsichtbare Ketten 1890, Kriemhilde 1891, Der Vielgeprüfte 1893) sowie mit Romanen (Derby 1898, Karl Heinrich 1900), doch alles vergeblich. Da brachte ihm die Dramatisierung des letztgenannten Studentenromans, der teils an Benedix, teils an Nataly von Eschstruth erinnert, einen der größten theatralischen Erfolge. Alles Spätere ist unbedeutend. Meyer hatte das Unglück, bald nach dem großen Erfolg seine Gattin zu verlieren und selbst fast zu erblinden. Er lebte in Stuttgart, dann in Berlin.

Max Dreyer, geboren 1862 in Rostock, schrieb zunächst unter dem Einfluß Ibsens und der Naturalisten Drei 1892 (Schauspiel) und Winterschlaf (Trauerspiel) 1895; es folgten dann die Dramen: In Behandlung 1897 (Komödie), Der Probekandidat 1899 (Komödie), Das Tal des Lebens 1902 (Schwank), Die Siebzehnjährigen 1904 (Schauspiel), außerdem: Des Pfarrers Tochter von Streladorf (sein bestes Stück). Dreyer schildert einfache, klar gesehene Menschen frisch, mit einer Neigung zum Naturburschenhaften und zum Satirischen. Landleute gelingen ihm am besten. Es fehlt bei Dreyer die letzte Kunst, das Unsagbare so zu sagen, daß es sagbar wird. In den ernsten Partien neigt er zum Sentimentalen oder zum Grellen. Erzählendes: Lautes und Leises 1904, Ohm Peter 1908, Der deutsche Morgen 1916.

Franz Adam Beyerlein, geb. 1871 in Meißen, wurde 1903 durch seinen Roman Jena oder Sedan und durch sein Unteroffiziersstück Zapfenstreich bekannt. Besser ist sein älterer Roman Das graue Leben 1902, den Verfall einer Leipziger Kleinbürgerfamilie schildernd. Zapfenstreich, ein gesinnungstüchtiges Stück, das gekränkte Liebe schrieb, errang seinen Erfolg durch seinen starken theatralischen Bau.

Grauen und Erotik

Die Schilderung grauenhaft fantastischer Vorgänge aus der Welt des Übersinnlichen hat auch die Größten gelegentlich gereizt. Schiller, Grillparzer, Kleist, E. Th. A. Hoffmann haben mit Geisterseher, Kloster bei Sendomir, Cäcilie oder die Macht der Musik, Elixiere des Teufels Stücke von eindringlichster Kraft geschaffen. Aber es blieb, selbst bei Hoffmann, doch bei einer fantastischen Ranke am gewaltigen Baum. Einer Reihe moderner Erzähler war es vorbehalten, dem Beispiel von Edgar Allan Poe folgend, das Grauen zum Selbstzweck zu machen,

gewissermaßen zum Generalnenner ihrer gesamten Produktion. Von ihnen ist weitaus der eigenartigste **Gustav Meyrink**, (Deckname für Gustav Meyer, geb. 1868 in Wien, von 1889 bis 1902 Bankier in Prag). Er schrieb: Orchideen (Seltsame Geschichten), Der heiße Soldat, Das Wachsfigurenkabinett, Golem, Fledermäuse, Das grüne Gesicht, Walpurgisnacht. Von ihnen stehen die letztgenannten auf der Stufe der Kolportageliteratur. In seinen Büchern ist Meyrink ungleich. Verhältnismäßig die besten und reinsten Sachen finden sich in seinen ersten Arbeiten. Im Golem und in einer Reihe äußerst spannender Skizzen wird das Grauen bisweilen in das Künstlerische erhoben. Einige von diesen werden als Spezialität Besitz der Zeitliteratur bleiben. Mit dem gesamten übrigen Werk wird Meyrink trotz der okkulten Maske in Vergessenheit sinken.

Hans Heinz Ewers, geb. 1871 in Düsseldorf, stammt aus Ed. Poes und Meyrinks Geist. Auch er ist in den besten seiner Sachen Erzähler von Fantasie und fesselt durch die Erfindung, steht aber im Ganzen mehr im Dienst der Sensation und der Erotik als der Kunst. (Das Grauen 1907, Die Besessenen, Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger 1909, Grotesken, Die Heilige, Alraune 1913, Der Vampir 1920).

Das zweifelhafte und gefährliche Gebiet der Erotik pflegten Hans von Kahlenberg, Else Jerusalem, Dolorosa, Marie Madeleine und Margarete Beutler. **Hans von Kahlenberg** (Helene von Monbart, verh. Keßler, geb. 1870 in Heiligenstaedt) ist in der Briefnovelle Das Nixchen 1899 in der Problemstellung kühn; ihr Stil ist persönlich und glänzend, ihre Schilderung der oberen Gesellschaftsschicht unzweifelhaft echt, für Tieferes fehlen ihr Sinn und Kraft. Noch rücksichtsloser ist die aus der Schule des Realismus hervorgegangene **Else Jerusalem** (geb. Kotanyi, in Wien 1877 geboren, verheiratet nach Buenos Aires). Ihr Erfolgbuch war der Roman der heilige Scarabäus 1909. Milada, die Heldin dieses Buches, arbeitet sich zu reinerer Menschlichkeit durch und besiegt in sich den unheiligen Scarabäus, den Mistkäfer im Menschen. Die Details werden mit einer Aufrichtigkeit gegeben, die die künstlerische Grenze nicht selten überschreitet. **Dolorosa** (Maria Dorothea Eichhorn-Fischer, geb. 1879 in Giersdorf) schrieb die Gedichtbücher: Confirmo te chrysmate 1902 und Da sang die Frau Troubadour 1905. **Marie Madeleine** (geb. Günther, verh. v. Puttkamer, geb. 1881 in Eydtkuhnen) machte Aufsehen mit den Sammlungen Auf Kypros 1900, An der Liebe Narrenseil 1902. **Margarete Böhme** (geb. 1869 in Husum) überarbeitete das Tagebuch einer Verlorenen 1905. Sie ließ darauf folgen Dida Ibsens Geschichte, Finale zum Tagebuch einer Verlorenen 1907. Obschon als Erzählerin mit ausgesprochenem Sinn für Aufbau und Entwicklung begabt, schuf sie späterhin nur unbedeutende Werke.

Groteske und Satire

Beide Gattungen gehen aus naturalistischem Boden hervor, aber sie verzerren die Wirklichkeit, um mit schrillem Lachen über das Grauen des Daseins hinwegzukommen. Äußerlich betrachtet, scheinen die Dichter der Groteske nächste Verwandtschaft mit den Dichtern der jungen Generation zu besitzen. In Wirklichkeit liegt zwischen Sternheim und den Expressionisten eine Welt. Sternheim und Heinrich Mann sind im Grunde Erscheinungen der Wilhelminischen Zeit. Sie leben von der Satire und dem Haß gegen diese Zeit; sie sind lediglich Unterhaltungsschriftsteller mit dem Prinzip der Verneinung. Menschliche Größe geht ihnen ab. Mit dem Abklingen der Wilhelminischen Zeit und des Rachegefühls sinken auch diese Dichter und ihre Werke mehr und mehr ins Dunkel hinab.

Heinrich Mann, der ältere Bruder von Thomas Mann, geb. 1871 in Lübeck, trat 1897 mit Novellen (Das Wunderbare) hervor, feinen, zarten Geschichten, die Maupassantsche Stimmung zeigten. Einen modernen Berliner Roman mit Karikierung der Wirklichkeit gab er im Schlaraffenland; in d'Annunzios schönheitsschwelgerische Wortpracht und Gestaltlosigkeit versank er in den Göttinnen oder den Romanen der Herzogin von Assy 1902. Zu Thomas, seinem jüngeren Bruder, zeigt er einen merkwürdigen Gegensatz. Heinrich ist beweglicher, Zeitgedanken zugänglicher, satirischer und sprunghafter als Thomas. Er hat etwas kinohaft Eiliges, Jagendes, in seinem Dialog fast Hysterisches; seine Novellen und Romane sind zappelnde, zuckende, überlebendige und doch nur scheinlebendige Dialoge. An Geschlossenheit, Klarheit der Darstellung und Kunstvollendung stehen die Thomasschen Romane weit über den Heinrichschen. Heinrich Mann wird stark überschätzt. Seine beiden besten Werke sind: Pippo Spano (eine Künstlernovelle in der Sammlung Flöten und Dolche 1905, und der höchst lebendige groteske deutsche Kleinstadtroman Professor Unrat 1905 (Heinrich Manns glänzendste Leistung); ihm folgt in erheblichem Abstand der italienische Milieuroman: Die kleine Stadt 1909. Den äußerlich stärksten Erfolg trugen ihm zwei Tendenzromane ein: Der aus dem Haß gegen das wilhelminische Zeitalter geborene Kaiserroman Der Untertan und der effektsuchende, aber konventionelle soziale Roman Die Armen. Ein Dichter des Übergangs zum Expressionismus, wie man geglaubt hat, ist Heinrich Mann nicht; seine Romane stehen ziemlich baufällig auf impressionistischem Boden; die antibürgerliche Tendenz allein macht Heinrich Mann für die jüngere Generation zu einem Vorkämpfer ihrer Anschauungen. Um die Bühnenwirkung führte Heinrich Mann einen hartnäckigen Kampf; am besten ist das Drama aus der Zeit des Bastillesturms Madame Legros 1917. Schon früher entstanden war das moderne Drama vom Golde: Brabach (aus der Novelle Der Bruder). Der junge Bonaparte ist der Held in dem Drama: Der Weg zur Macht. In dem Drama Die Schauspielerin ist der Grundgedanke bedeutend, die Ausführung aber leblos.

Karl Sternheim, geb. 1881 in Leipzig, Sohn eines Bankiers, wuchs in Berlin auf, ging später nach München, gab mit Franz Blei den Hyperion heraus, lebte bis Kriegsausbruch in Brüssel, übersiedelte dann nach der Schweiz.

Ein aufreizendes und bissiges Talent, versetzt Karl Sternheim die Zeichenkunst des Simplizissimus in die Welt der Novelle und des Dramas. Im Geist mit Heinrich Mann verwandt, nur schärfer, kälter, greller als dieser, verfolgt er das Ziel, das Bürgertum zu verspotten. In zwei Zyklen hat er das getan, in einem novellistischen und in einem dramatischen. Der dramatische Zyklus betitelt sich Aus dem bürgerlichen Heldenleben: Die Hose (Verhöhnung dessen, was der Bürger Liebe nennt), Die Kassette (Komödie des Geldes und seiner Herrschaft in der bürgerlichen Sphäre), Bürger Schippel (Emporwühlen eines Proleten ins Bürgertum), Der Snob (Empordringen eines Strebers aus dem Bürgertum in die höhere Gesellschaftsklasse), 1913 (Glück und Ende dieses ins Riesenmäßige wachsenden Strebers). Um diesen Zyklus gruppieren sich als ähnliche Stücke Perleberg und die politische Komödie Tabula rasa. In dem einzigen Stück, wo er positiv gestaltend sein möchte (Don Juan 1912), versagt seine Kraft charakteristischerweise völlig. In der Marquise von Arcis, nach einem Werk von Diderot, ist er graziös aber kalt, geschickt aber ohne tiefere Geistigkeit.

Zu den gesammelten Novellen von des 20. Jahrhunderts Beginn (1919) gehören: Busekow, Schublin, Napoleon (Geschichte eines Kochs), Ulrike, Drei Mädchen, Posinsky. Ferner schrieb er in höchst gekünsteltem Stil den Roman Europa (1920). Reifer ist seine Novelle Fairfax 1921.

In seinem Größenwahn verlor Sternheim jeden Maßstab. Seine Kunst kommt von Ibsen, Wilde und Shaw. Die Welt, die er zeichnet, ist grotesk. Der

Ton ist knapp, klar, arrogant, preziös. Der Stil geht aus von dem Kampf gegen die Metapher (Bild und Vergleich). Ihre Schönheit sucht die nun der Fantasie beraubte Sprache in einem neuen Sprachrhythmus. Sternheim erstrebt einen Sprachsozialismus, d. h. dem einzelnen Begriff soll nicht mehr zugewiesen werden, als ihm innerhalb des Satzes zukommt. Daher liebt er Telegrammstil ohne Bindewörter, die Vermeidung fast aller Verben, Verrenkung der Wortfolge. So verblendet wie es scheint, ist dieser Versuch, sich von den Fesseln des herkömmlichen Stils zu befreien, keineswegs. Die Sprache bedarf zu Zeiten der Erneuerung. Aber mehr als bloße Experimente hat Sternheim nicht zu verzeichnen.

Karl Sternheims Kunst ist innerlich arm, trocken, unfruchtbar, zersetzend. Er gibt die Verzerrung um der Verzerrung willen. Das hemmt auch seine literarische Bedeutung. Er ist wohl geschichtlich interessant, weil mit ihm der Naturalismus an die Grenze der Groteske kommt, weil er die früheren naturalistischen Hauptforderungen (strenge Motivierung, Ausschaltung des Zufalls, Vermeidung des Monologs) achtlos über Bord wirft, aber künstlerisch führt er nicht weiter. Er spottet des Philistertums und ist doch, da er wie der Philister an nichts, weder an Schönheit noch Wahrheit glaubt, im Grunde nur der literarische Grotesktänzer, der dem Philistertum Spaß macht.

Die Dichter des Übergangs

Frank Wedekind

Rätselvoller und dunkler, mit gesucht bizarrer Haltung tritt uns Wedekind entgegen. Er scheint alles Einfache, Normale zu fliehen; so tief manche seiner Vorgänger in die Abgründe des Lebens hinabgestiegen waren, er findet noch ein tieferes Rinnsal; er bläst — so scheint es — das letzte Fünkchen von Moral aus; er scheint ein Vergnügen darin zu finden, hie und da teuflische Fratzen aus nächtlichem Hintergrund auftauchen zu lassen und das Publikum, das ihm staunend und völlig ratlos folgt, zu ohrfeigen. Sehen wir, wie dieses psychologische Rätsel auf natürliche und schlichte Weise zu lösen ist.

Frank Wedekind hat ein höchst merkwürdiges Leben geführt. Er wurde 1864 in Hannover geboren. Die Familie stammte aus Westfalen. Der Vater hatte ein bewegtes Leben hinter sich. Er war als Arzt im Orient gewesen, hatte an der Revolution des Jahres 1848 teilgenommen, war nach Amerika gegangen und hatte sich an der Gründung von San Francisco beteiligt. In dieser Stadt hatte er seine Frau, eine Württembergerin, die auf abenteuerlicher Fahrt als Künstlerin dahin gekommen war, kennen gelernt und geheiratet. Dann war er, durch Landspekulationen reich geworden, 1864 nach Deutschland zurückgekehrt und hatte sich in Hannover niedergelassen. Später kaufte er das Schloß Lenzburg im Kanton Aargau in der Schweiz. Wedekind besuchte die Schule in Lenzburg, dann in Aargau. Auf der Schule tat er so gut wie nichts. Früh schrieb er Erzählungen, Gedichte, Bänkelsängerballaden. Seine Lieblingslektüre waren Wieland, Bürger, Heine, Georg Büchner und das Gastmahl des Plato. Erotische und sexuelle Fragen spielten im Geistesleben des jungen Wedekind eine große Rolle, soziale Fragen dagegen gar nicht. Auf Verlangen des Vaters begann er Jura zu studieren. 1883 ging er auf die Universität München, doch kam er fast nur mit Künstler- und Theaterkreisen in Berührung. 1886 sollte er in Zürich weiterstudieren. Hier kam er mit dem Naturalismus in Berührung und lernte Ibsens Werke kennen. Mit einigen gleichaltrigen Freunden gründete er damals in Zürich den Ulrich Hutten-Bund, der für moderne Dichtung kämpfte

und dem Karl Henckell, John Henry Mackay, Otto Erich Hartleben und Karl und Gerhart Hauptmann angehörten. Auch zu Strindberg trat er in Beziehung.

1888 starb der Vater und Wedekind kam in den Besitz eines beträchtlichen Vermögens. Er ging nach Berlin, von da nach München. Zum Naturalismus bildete sich allmählich ein tiefer Gegensatz aus; auch zu Gerhart Hauptmann, dem er vorwarf, in der Familie Scholz im Friedensfest Familienzerwürfnisse Wedekinds dargestellt zu haben, geriet er in Gegensatz. Heftig gärte es damals in seinem Innern. „Mein Lebenstrieb ließ sich von jeher nur durch die außerordentlichsten Reizmittel wach erhalten." „Seit ich zu denken begann, kämpfte ich um Erhöhung meines Lebensgenusses." Es entstand damals Frühlings Erwachen. Das Vermögen war vergeudet. Ein halbes Jahr war Wedekind Sekretär beim Zirkus Herzog. Fast mittellos ging er mit dem Feuer- und Rauchmaler Rudinoff, einem klugen und ritterlichen Mann, nach Paris. „Er scheint alle Kulturzentren des alten Europa zu kennen", sagt Maximilian Harden von Wedekind, „in allen Perversitäten den Kursus durchschmarutzt zu haben, in der höchsten Hochstaplerwelt heimisch zu sein. Hochstaplertypen trifft er mit fast unfehlbarer Sicherheit." In der Tat lebte Wedekind 1892 in Paris und 1893 in London in den Kreisen der Bohème. Er trat in den Dienst des Zirkus Franconi, lernte in London durch Maximilian Dauthendey die symbolistische Literaturbewegung kennen und trat 1895 und 1896 in der Schweiz unter dem Namen Cornelius Minehaha als Rezitator auf. Das seltsame Leben Wedekinds erklärt seine seltsame Kunst. Sobald man nur die Deutsche Literatur in Betracht zieht, ist der Lebensgang Wedekinds ganz ungewöhnlich; er ist es aber nicht, sobald man an die Lebensgeschichte ausländischer Dichter wie Verlaine, Rimbaud, Gorki oder Hamsun denkt.

Der Verleger Albert Langen in München, der Gründer der Zeitschrift Simplizissimus, war der erste, der das künstlerische Talent erkannte; Wedekind wurde Mitarbeiter am Simplizissimus, doch quälte er sich die Beiträge nur mühsam ab. Bedeutungsvoller war die Verbindung mit Karl Heine, dem Leiter der Leipziger literarischen Gesellschaft und später des Ibsentheaters. In Leipzig führte Heine von Wedekinds Stücken den Erdgeist, den Kammersänger und den Liebestrank auf, wobei der Dichter selbst als Schauspieler mitwirkte und die ersten Erfolge hatte. Dadurch bekam Wedekind Zutrauen zu sich selbst, denn es drückte ihn schwerer, als er gestehen mochte, daß man ihn nicht ernst nahm; seine zur Schau getragene Überlegenheit war oft bloßer Schein. Wegen einer Majestätsbeleidigung mußte Wedekind aus Leipzig flüchten; er ging eine Zeitlang nach Paris, stellte sich aber dann dem Staatsanwalt und verbüßte eine Haft auf der Festung Königstein. Durch seine Verurteilung wurde er bekannter als vorher durch all seine Werke. Dem Verleger Langen trug Wedekind sein Verhalten in der Prozeßangelegenheit lange nach; in Oaha und anderen Werken traf er ihn persönlich. Etwa zwei Jahre durchzog er mit dem Künstlerkabarett der Elf Scharfrichter Deutschland. Seine Stücke wurden wenig gespielt oder scharf abgelehnt; auch als Schauspieler hatte er wenig Glück, doch hat die eigentümlich zwingende Art, wie er Keith, Hetman, Veit Kunz und andere Rollen von sich spielte, das Verständnis für seine Stücke erschließen helfen.

1906 ward er von Max Reinhardt engagiert, er verheiratete sich mit der Schauspielerin Tilly Niemann und hatte mit Frühlings Erwachen den entscheidenden Erfolg. 1908 übersiedelte er dauernd nach München. 1911 trat eine Anzahl von Schriftstellern zusammen, um gegen die „Erdrosselung" des Schaffens von Wedekind durch die Zensur aufzutreten. Wedekind fühlte sich, obschon ein wahrer Wedekindkultus entstand, dauernd als Verkannter. Seine Stücke begannen auf der Bühne zu herrschen, als er 1918, 53 Jahre alt, in München starb. Sein Nachlaß enthielt nur unbedeutende Sachen. Sein Ruhm verblaßte und bald begann man ihn anders zu sehen. Dennoch bleibt Wedekind Anreger der neuen Generation.

Frühwerke: Die junge Welt (Drama) 1890. — Frühlings Erwachen 1891 (eine Kindertragödie). — Der Liebestrank (Schwank, 1894 erschienen). — Die Fürstin Russalka (enthält Novellen, darunter Rabbi Esra, Der Brand von Egliswyl und die Titelnovelle, ferner Gedichte und drei Tanzpantomimen: Der Schmerzenstanz, Der Mückenprinz, Die Kaiserin von Neufundland). — Später werden die Gedichte (vermehrt) allein herausgegeben unter dem Titel: Die vier Jahreszeiten 1904 und ebenso die Novellen unter dem Titel: Feuerwerk 1905. — Minehaha oder über die körperliche Erziehung junger Mädchen, (Erzählung), erschienen 1901.

Dramatische Werke der späteren Zeit: Erdgeist, vieraktige Tragödie 1895 (Lulu erster Teil). — Der Kammersänger, drei Szenen 1899. — Der Marquis von Keith, Schauspiel 1901. — Die Büchse der Pandora, dreiaktige Tragödie (Lulu zweiter Teil, zuerst veröffentlicht in der Insel, 1904 als Buch, 1906 in neuer Fassung). — So ist das Leben (auch König Nicolo), Schauspiel 1902. — Hidalla oder Sein und Haben, Schauspiel 1904. — Totentanz, drei Szenen 1906. — Musik, Sittengemälde in vier Bildern 1907. — Zensur, Theodizee in drei Szenen 1908. — Der Stein der Weisen, Drama 1909. — Oaha, auch Till Eulenspiegel, Drama 1909. — Schloß Wetterstein (drei Akte: In allen Sätteln gerecht. Mit allen Hunden gehetzt. In allen Wassern gewaschen) 1910. — Franziska, ein Mysterium 1912. — Leidenschaften, Lustspiel 1912. — Simson oder Scham und Eifersucht, Drama 1914. — Bismarck 1915, Bilder aus dem Leben Bismarcks von 1864 bis 1866. — Herakles, nachgelassenes Drama 1919. — Sonnenspektrum 1921.

Gesamtwerke: 8 Bände 1913 ff. — Glossarium über Schauspielkunst 1909. — Nachlaß (Band 8 der Ges. Werke) herausgegeben von Arthur Kutscher (Knabengedichte, Jugendnovellen, Marianne, Ein böser Dämon u. a.). Kutscher, der Verwalter des Nachlasses, schrieb auch eine sehr eingehende Wedekindbiographie.

Wedekind hat drei Stadien der Beurteilung durchlaufen. Als Wedekind auftrat, verhöhnte man ihn und nahm ihn nicht ernst. Man kann nicht sagen, daß dies sein unglücklichster Zustand war: er fühlte sich mit Wonne verhöhnt. In seiner zweiten Zeit ward er ein Wundertier, er ward als Genie gepriesen, und Jünger und Jüngerinnen entzündeten sich an ihm. Aber auch in der Zeit, da er als Genie galt, sagt Gustav Morgenstern von ihm, fühlte er sich noch verkannt. Es kam eine dritte Zeit, da betrachtete man Wedekind mit Ruhe. Man fand die Erscheinung Wedekinds gar nicht mehr so kompliziert; im Gegenteil, man entkleidete ihn des Sensationellen, man suchte ihn zu erfassen, zu verstehen. Doch dies war diejenige Art der Betrachtung, die Wedekind merkwürdigerweise am unangenehmsten war; er hatte sich als Verkannter wohler gefühlt. Er ward, je ernster man ihn nahm, desto verstimmter und verbitterter. In dieser Seelenverfassung ist Wedekind von hinnen gegangen. Man hatte zu Wedekinds Verwunderung das Erstaunen, den Schreck, die Abwehr verlernt. Man fragte jetzt kühl: was bist du und was willst du sein?

Man kann Wedekind nur verstehen, wenn man ihn nicht in erster Linie als Zyniker betrachtet. Er ist in seinen Anfängen, als die Quelle seiner Dichtung noch klar fließt, ein Idealist und Moralist; er neigte sogar sehr stark zur Sentimentalität; erst später fiel er davon ab und karikierte die Sentimentalität. „Ich war vielleicht einmal mehr Idealist als Du", lautet ein Selbstbekenntnis 1890. „Du giltst", so heißt es in Musik von dem Literaten Lindekuh, in dem sich Wedekind sozusagen selbst ans Kreuz geschlagen, „Du giltst in Deinen Schriften als der unmoralischste Mensch, der aber tagaus, tagein mit einem ungestillten moralischen Heißhunger herumläuft. Du bist moralisch ein Monomane, Du bist ein Don Quixote, der vom Leben die Erfüllung seiner hirnverbrannten Zwangsvorstellungen erwartet und gemeingefährlich wird, wenn die erhoffte Erfüllung ausbleibt."

Das ist, wenn man aufs Ganze sieht, Wedekinds Seelenverfassung. Er leidet unter einer überempfindlichen Moralität. Sein Zynismus ist nur die Rache einer beleidigten und enttäuschten Innerlichkeit. Hinzu kommt, daß Wedekind wie selten ein anderer Dichter von der Sinnlichkeit beherrscht wird. Sexualität ist das Grundwesen seiner Dichtung. Kein Geringerer als Trotzki, der spätere Führer der russischen Revolution, der eine Zeitlang auch der literarischen Be-

wegung in Deutschland angehörte, sagte schon frühzeitig: Die Anbetung des schönen weiblichen Körpers geht durch alles, was Wedekind geschrieben hat, unermüdlich und fast eintönig. Um das Problem einer Reform der Geschlechtsmoral dreht sich bei Wedekind fast alles. „Die Einseitigkeit seiner Begabung ist damit aber auch gegeben, und seine Stärke wird zugleich seine Schwäche. Er kennt vom Menschen einzig und allein das Geschlechtsleben, und weil er aus dem bunten Vielerlei der heutigen Welt nur diesen einen Zug herausfühlt, erhalten alle seine Figuren einen grotesken, unwirklichen Zug." (Carl Anton Piper.)

Entwicklungsgeschichtlich bedeutet Wedekind eine Verneinung des Naturalismus. Er trat 1890 auf, als der Naturalismus in Blüte stand. Er war geradezu der Verneiner von Hauptmanns Naturalismus. In der ersten, dem Buchhandel nicht zugänglichen Ausgabe der Jungen Welt karikierte er Hauptmann als den Dichter Meyer. In dem Motto nannte er den Naturalismus eine Gouvernante. In dem Prolog zum Erdgeist heißt es später:

„Was seht ihr in den Lust- und Trauerspielen? . .
Haustiere, die so wohl gesittet fühlen,
An schlechter Pflanzenkost ihr Mütchen kühlen
Und schwelgen in behaglichem Geplärr,
Wie jene andern — unten im Parterre:
Der eine Held kann keinen Schnaps vertragen (Kollege Crampton),
Der andre zweifelt, ob er richtig liebt (Alfred Loth),
Den dritten hört ihr an der Welt verzagen,
Fünf Akte lang hört ihr ihn sich beklagen (Der arme Heinrich),
Und niemand, der den Gnadenstoß ihm gibt.
Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier,
Das — meine Damen! — seh'n Sie nur bei mir."

Nichts ist verschiedener als Hauptmanns und Wedekinds Art. W. behandelt keinen Einzelfall; seine Dramen schildern keine Kleinwelten; sie schleichen nicht langsam dahin, sondern rasen in Eilzugsgeschwindigkeit, sie lassen keine Stimmung leise erklingen, sie motivieren fast nie, sie lassen die Personen nicht so reden wie sie im Alltag reden, sondern in ein und demselben Wedekindschen Stil, einem grellen, kalten, von Geistesblitzen erhellten Plakatstil. In einem Drama wie dem Erdgeist oder dem Totentanz wird so ziemlich alles verleugnet, was die Kunstbewegung von 1885 bis 1895 an neuen künstlerischen Errungenschaften gebracht hatte, an guten und schlimmen, hohen und niedrigen: verfeinerte Technik, indirekte Charakteristik, Lebenswirklichkeit, Reichtum an Kleinzügen. Die Verachtung der modernen Kunstmittel, die aus all dem spricht, ist jedoch nicht ganz so freiwillig wie sie scheint. Man sollte sich hüten, in den Fehlern der Stücke von Wedekind künstlerische Absichten oder gar Vorzüge zu erblicken. Wedekind ist stets auf der Stufe eines gewissen ingrimmigen Naturburschentums stehengeblieben und hat sowohl als Denker wie als Künstler technisch zu wenig gelernt. Nie hat er diese Lücke seines Wesens zu schließen verstanden.

Die Frühzeit, die naive Zeit, enthält alle eigentlich schöpferischen Elemente Wedekinds. Sie umfaßt die Novellen, von denen Rabbi Esra und der Brand von Egliswyl die ausgezeichnetsten sind, das Drama Frühlings Erwachen, Mine-haha, Junge Welt, Liebestrank und Die Kaiserin von Neufundland. Von dem seelischen Quelland seiner Jugend hat Wedekinds ganzes Schaffen gezehrt. In

seiner mittleren Zeit tritt ein pathetisch theoretisierender und symbolischer Zug sehr stark hervor; er beginnt sich selbst, sein Leben, seine Verkennung, sein Märtyrertum unter allerlei Verhüllungen zu beschreiben. Es kommt ihm jetzt mehr auf Verkündung seiner Ideen als auf Gestaltung von Menschen an. Nur sich selber stellt er immer wieder dar. Wenige Dichter der Neuzeit haben soviel autobiographische Dramen geschrieben oder sich so oft in ihren Werken selber dargestellt wie Wedekind. Er ist Lindekuh in Musik; er ist Hetman in Hidalla; er ist der entthronte König in So ist das Leben; er ist der Nekromant im Stein der Weisen und Veit Kunz in Franziska. In dieser Zeit verengt sich sein Schaffen. Da entsteht eine Schar Werke, die einfach als mißlungen zu bezeichnen ist, auch wenn die Jünger in ihnen unterschiedslos Meisterwerke sehen. In seiner dritten Zeit endlich (Simson, Herakles) ist vielleicht das Bestreben zu erkennen, aus der Gefangenschaft der Ichlichkeit herauszukommen und sich zu objektiveren Kunstschöpfungen zu erheben.

In den Gedichten, so wenig bedeutungsvoll sie im übrigen sind, treten uns noch die ursprünglichen Züge von Wedekinds Wesen entgegen, auch wenn der Dichter ihre Spuren sorgfältig zu tilgen versucht hat: ein kindlich reines Empfinden, ein fast überzartes Gewissen, eine Neigung zum Gefühlserguß, der Idealismus einer ernsten, an das Gute glaubenden Natur. Noch liegt um Wedekinds spätere Dichtung hie und da der Duft aus Wedekinds Kinderparadies, und aus dem Ingrimm seines Hohnes fühlt man die Heftigkeit seiner früheren Liebe. Mit unbarmherziger Hand muß das Leben den Glauben an das Gute in diesem Dichter getötet haben. Wie Nietzsche, wie Conradi, war auch Frank Wedekind ein sehnsüchtiger Hungerleider nach dem Unendlichen. In der gefährlichen Werdezeit, da der Knabe zum Jüngling reift, muß der Umschwung des Idealisten zum Zyniker eingetreten sein. Es ist, als ob ein Frühling erstarrt und mit einem Mal ein rauher Winter hereingebrochen sei. Wedekinds spätere Dichtung hat winterlich starre, zackige Züge. Ihr mangelt die Freude des Daseins, die Absichtslosigkeit, die freie, aus sich selbst quellende Güte und Glückseligkeit.

Aber noch sieht man nicht bloß an Wedekinds Gedichten, sondern auch an seinen ersten Dramen, Der jungen Welt und Frühlings Erwachen, die Spuren seiner ursprünglichen Anlage. Kunstlose, köstlich frische, aus reiner Freude am Nachbilden gezeichnete Kindheits- und Schulbilder sind sie, erfüllt von glühender Liebe zur Wahrheit. Es zittern in ihnen die Erlebnisse einer frühreifen Knabenseele. Und in diese lichte, helle, naive Frühlingswelt drängen sich in den genannten Dramen die plumpsten, boshaftesten, grausigsten, albernsten, satirischen Zerrbilder hinein. Doch bei aller gewollten Fratzenhaftigkeit wird dem Dichter nicht wohl. Es ist eine stocksteife ernsthafte Karikatur. Der Dichter leidet unter der eigenen Zerstörungssucht, und aus seinen Versen klingt es immer wieder wie eine Klage um zersprungene Ideale. Er strebt nach Künstlerschaft und Form, er ringt nach Reinheit, und während er das Schmutzigste, was bis dahin auf der Bühne gewagt worden ist, zeigt, schämt er sich, der Kindheit gedenkend, im Stillen des „Kots einer siechen Kultur", der an seinen Sohlen haftet.

Frank Wedekind ist, wenn man ihn oberflächlich ansieht, der bewußte Neinsager der letzten Generation des 19. Jahrhunderts. Künstlerische oder

sittliche Schranken, vor denen er zurückbebte, gibt es für ihn nicht. Mit Wedekind ist die Zimperlichkeit von früher endgültig in der Literatur überwunden; der Dichter scheut vor keiner Wirklichkeitsenthüllung mehr zurück. Er stellt sich mit spielender Leichtigkeit anscheinend außerhalb der Moral und Sitte. Er ist Nihilist und greift alles Bestehende an. Es gibt für ihn anscheinend kein Ideal; er spottet und höhnt über alles um sich her. „Glücklich, wer vergnügt und heiter — Über frische Gräber hopst — Tanzend auf der Galgenleiter — Hat noch keiner sich gemopst.“ Er rüttelt in Hidalla an den Pfeilern der moralischen Weltordnung, ja er kehrt die Moral um, Sünde ist ihm nur eine pathetische Bezeichnung für schlechte Geschäfte; er verlangt, daß alle Menschen unmoralisch sein sollen. Er wäre der Freieste und Größte, wenn Neinsagen einfach Befreiung bedeutete. Der Radikalismus, das sieht man an diesem Dichter, ist im Grunde doch auch ein Vorurteil, und nicht das kleinste. Damit solche Paradoxe wie die Wedekindschen Lebensmacht haben könnten, fehlt ihnen die innere Beglaubigung: auch der Haß kann eine Form der Liebe sein.

F r ü h l i n g s E r w a c h e n. Eine lose Reihe von etwa zwanzig blitzschnell wechselnden, sprunghaften, knapp und fein gezeichneten Monologen und Skizzen aus dem Leben der heranwachsenden Jugend. Die sonst scheu gemiedene Frage im Leben Halbgereifter, das Rätsel der Knaben- und Mädchenseele im Alter des ahnenden Verstehens der Liebe. Hauptpersonen: Melchior Gabor, Moritz Stiefel, Wendla, Hänschen Rilow, die Lehrer. Furchtbare grelle, doch von sittlichem Ernst erfüllte Anklage gegen die konventionelle Verschleierung des geschlechtlichen Lebens. Vom dritten Akt plötzliches Abweichen des Stils, Niedertölpeln der feinen hellen zarten Jugendbilder, Karikatur, Groteske, Kolportageerfindung und Bankerott der dichterischen Lebensschilderung.

D e r E r d g e i s t. Ein Prolog von einem Tierbändiger in Stiefeln, mit Peitsche und Pistole gesprochen (den Wedekind selbst darzustellen pflegte), erklärt, wie schon erwähnt, die Absicht des Dichters: das Stück will dem Schrecklichen nicht ausweichen, sondern es im Gegenteil aufsuchen. Ein Weib, aus der Hefe des Volkes aufgestiegen, ist in die bürgerliche Welt geraten, ohne sich ihr anzupassen. Sie kennt weder Vater noch Mutter, sie ist wie ein Dämon, eine lächelnde Verderberin, gleichsam aus der Erde aufgestiegen. Sie ist erst Blumenmädchen, dann Abenteurerin, dann Dame der Gesellschaft; sie betrügt einen Mann mit dem anderen, bringt einen Gatten mit dem Nachfolger um, bis sie den letzten selbst tötet und verhaftet wird. So stellt das Drama den ewigen, nie endenden Kampf der Geschlechter dar. Die Verderberin erscheint jedem Mann anders und jeder nennt sie mit anderem Namen — Lulu, Eva, Nelly, Mignon — sie lockt und verführt, sie ist nicht zu bändigen, nicht zu kultivieren, nicht umzubringen, sie kennt weder Liebe noch Dankbarkeit. Sie ist die Personifikation des Geschlechtstriebs und zwar des zerstörenden Geschlechtstriebs, keine reale Gestalt. Zugleich ist Lulu eine Verhöhnung des Weibes und des Kultus, den die Zeit mit dem Weib trieb (der Erlösungsgedanke bei Wagner). Hier sieht Wedekind, der Karikaturist, die Sache umgekehrt. Seine übertriebene Schilderung der Frau als Weltverderberin soll die Befreiung von der übertriebenen Auffassung der Frau als Erlöserin bringen.

D i e B ü c h s e d e r P a n d o r a. Fortsetzung des vorhergehenden Stücks. Die Heldin ist dieselbe wie im Erdgeist. Die „lächelnde Verderberin“ wütet in der Schöpfung Gottes weiter, wo alle Männer, die ihr begegnen, der Idee zuliebe nur Schwächlinge und Dummköpfe sind. Lulu wird auf eine höchst unglaubhafte Weise aus dem Gefängnis befreit, sinkt von Stufe zu Stufe, wird eine ausbeutende und doch zugleich ausgebeutete Hochstaplerin, geht nach Paris, kann sich dort nicht halten, flieht nach London (einzelne Teile des zweiten und dritten Aktes sind französisch und englisch geschrieben), und wird schließlich als Straßendirne in einer elenden Dachkammer von Jack dem Aufschlitzer ermordet, und damit wird die Welt von ihr befreit.

Der Marquis von Keith. Der Marquis ist der Sohn einer Zigeunerin und eines oberschlesischen Dorfschulmeisters. Er ist ein gerissener Schwindler, kommt nach einer Abenteurerlaufbahn nach München, nennt sich Marquis, plant einen riesenhaften Vergnügungspalast, jagt wie ein ausgehungerter Wolf hinter seinem Glücke her, und ist nahe daran, sein Ziel zu erreichen. Da stolpert der Übermensch, ohne daß man den Grund recht versteht, über die Leiche desjenigen Weibes, das ihn am meisten geliebt hat; er stürzt von der mühsam erklommenen Höhe herab und muß sein Leben wieder von unten an beginnen; er tröstet sich jedoch mit der zynischen Weisheit: „Das Leben ist eine Rutschbahn." Vielleicht wird er auch noch einmal moralisch: „Das glänzendste Geschäft auf dieser Welt ist die Moral." Das Stück enthält viel fesselnde Wendungen, aber es erreicht kein inneres Mitklingen. Gegenspieler sind Keith und Ernst Scholz; Keith ist der Fantast, der als Bettler geboren ist und von dem großen Tatmenschen träumt, aber im Grunde stets der einfältige größenwahnsinnige Trottel bleibt; Scholz ist der zerbröckelnde Pflichtmensch, der keine Spur von Fantasie hat und der ein Märtyrer seines Pflichtbewußtseins ist.

So ist das Leben. Eine Seelentragödie mit frei erfundenem Hintergrund und deutlicher Beziehung auf Wedekind selbst. Der König von Perugia ist abgesetzt und ein Schlächtermeister zum König ernannt worden. Der entthronte König gilt für tot, er lebt aber als Bettler mit seiner Tochter auf der Heerstraße. Wegen Majestätsbeleidigung wird er zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt. Als er wieder frei gekommen ist, wird er auf einer Elendenkirchweih (dem genialen Gemälde einer modernen Theateragentur) als Possenreißer engagiert. Daß der Bajazzo im Grunde eigentlich das Zeug zu einem Heldenspieler hat, glaubt man ihm nicht. Bei seinem Pathos lachen die Menschen; wo er am ernstesten ist, wird er am drolligsten gefunden. Auf dem Marktplatz zu Perugia spielt er vor seinem unrechtmäßigen Nachfolger. Dieser ahnt nicht, wer vor ihm Possen reißt und macht ihn aus königlicher Laune zum Hofnarren. Die Tochter des neuen Hofnarren und der Sohn des Gewaltherrschers lieben sich. Der Hofnarr soll deshalb aus dem Lande verbannt werden, da gibt sich der Narr als der echte König zu erkennen, doch niemand glaubt ihm und er kann sein Recht nicht erweisen. In seines Kindes Armen stirbt er. „Ich danke ab, aber nicht als König, sondern nur als Mensch." Der Usurpator steht wie ein Gerichteter an seiner Leiche. Sie soll heimlich in der Fürstengruft beigesetzt werden, und die Tochter soll den Prinzen heiraten. Das beste, freiste und regelmäßigste Stück Wedekinds.

Der Kammersänger ist eine Verspottung der Welt, die den eiskalten egoistischen Künstler anbetet; Hidalla ist ein Selbstbekenntnis des Dichters, der von der Moral der Schönheit träumt, von der Schaffung einer neuen Moral, die das Geschlechtsleben reformieren soll; Musik ist ein ernstgemeinter Versuch des Dichters, endlich einmal ein Drama von positivem Wert zu schaffen; es ist voll Mitgefühl mit dem Leid eines heißen Mädchenherzens; Zensur hat wenig eigentliche Handlung, das Werk gibt in der Hauptsache nur Debatten, die aber sehr sorgfältig und geistreich geführt sind; Franziska ist angeblich ein geschlechtliches „Mysterium", ein Parallelwerk zu Faust. Franziska ist der „weibliche Faust", Veit Kunz ihr Mephisto; sie wird in Männerkleider gehüllt, damit sie erfahre, was das Leben sei. Nach zwei Jahren schrankenlosen Genusses soll sie Veit Kunz leibeigen sein. Franziska, so geht der alberne Verkleidungsscherz weiter, verheiratet sich als Mann mit einem Mädchen, bekommt ein Kind von einem richtigen Mann und lernt einsehen, daß Kinderbekommen die Aufgabe des Weibes ist; Veit Kunz will sich erhängen, da rettet ihm ein platonischer Anbeter der Franziska das Leben. Schloß Wetterstein: Drei verstandesmäßig erklügelte Einakter. Bismarck: ein unfähiges, fast dilettantisches Werk.

Das Schlimme an Wedekinds Stücken ist, daß die meisten Personen nur Umrisse haben, daß sie keine Gestalten, sondern Kuriositäten und Zerrbilder sind. Wedekind ist ein Sprecher, kein Gestalter: darin gleicht er einerseits Oskar Wilde, andererseits Bernard Shaw, die ihn allerdings beide im Können überragen. Wedekinds Personen halten alle nur Monologe; sie sprechen nicht miteinander, sondern sie reden aneinander vorbei. Die Werke, mit Ausnahme einiger Erzählungen

(Rabbi Esra, Der Brand von Egliswyl) sind technisch roh und sehen aus wie geflickt. Oft wird der Ansatz zu einer Charakteristik um eines Witzes willen vernichtet; außerordentlich wenig wird verinnerlicht und durch Einzelzüge glaubhaft gemacht. Wedekind ist voll Eigenart, aber ihm fehlt die tiefere Sammlung; er gibt bei Weitem zu viel Karikatur und zu wenig die Fülle des Lebens selbst. Wedekind ist ein steckengebliebenes Talent; Wollen und Können sind bei ihm nicht im Einklang. Seine Zynismen sind oft nicht frei von der Absicht, andere zu ärgern; sie sind voll Trotz, Rachsucht und brennendem Ehrgeiz, aufzufallen. Und so fehlt denn der kühn hinstürmenden, rücksichtslosen Entschleierung der äußersten Dinge „die befreiende Kraft, das Übergewicht menschlicher und künstlerischer Würde über den Lebensdreck."

Aus einem gewaltsamen Bruch, den der Dichter in früher Jugend in seinem Seelenleben erlitten, ist Wedekinds Dichtung entstanden. Sein Leben und seine Kunst sind voll Kontraste. Er stellt die Klownspäße hart neben die Tragik; er sieht die Gegensätze, aber er kann sie nicht heben, und so kommt er zur Grimasse, zur Tragikomödie, zur Karikatur. Wedekind ist kein Künstler im höheren Sinn, aber er weiß aus der Not eine Tugend zu machen. „Wie ein Schnelläufer, dem der Atem ausgeht, sich rasch entschlossen zu Boden wirft, die Zunge herausstreckt und possierliche Gesichter schneidet und mit diesem Notbehelf noch immer auf den Beifall von Kindern und Gaffern rechnen kann, so schneidet auch Wedekind eine poetische Grimasse, die uns nicht in Erstaunen setzen darf" (Strecker). Die Kunst des Purzelbaums kann allerdings manchmal aus tiefer Verzweiflung geboren sein; sie weckt Staunen, sie schüttelt die Nerven, aber sie läßt uns im Innersten kalt. Dem Dichter Wedekind fehlt die höchste letzte gestaltende Kraft als Künstler und der erwärmende Funke des Gemüts als Mensch.

Karl Hauptmann

Karl Hauptmann ist durchaus ein Dichter, der zwischen den Generationen steht. Früh trennt er sich vom Naturalismus und erstrebt zunächst dunkel und mit Verworrenheit ein Abbild der übersinnlichen Welt. Damit ist er für das Werden der neuen Kunstanschauung sehr bedeutungsvoll. Die Dichtung Karl Hauptmanns ist zukunftsträchtiger als die Dichtung Gerharts: diese ist die Erfüllung eines alten, jene die Ahnung eines neuen Kunstideals. Man erkannte das Wesen Karl Hauptmanns nicht, solange man den Maßstab des Naturalismus oder des Impressionismus an ihn anlegte. Beiden Maßstäben genügt er nicht. Er will tiefer verstanden sein: er ist Visionär und Bekenner; aber freilich enthält sein Lebenswerk viel Brüchiges und viel Mittelmäßiges und dieses muß man aussondern, will man seine wahre Bedeutung erkennen.

Karl Hauptmann, der ältere Bruder von Gerhart, 1858 in Obersalzbrunn geboren, studierte von 1879 bis 1883 erst in Jena bei Ernst Haeckel Naturwissenschaften, dann von 1884 bis 1889 in Zürich bei dem Philosophen Richard Avenarius und A. Forel, ging 1889 nach Berlin und ließ sich 1891 dauernd in Mittelschreiberhau nieder. Dort lebte er in einem ausgebauten Bauernhaus am Eulenstein in reichem Verkehr, Anregung und seelische Wärme spendend, seit 1894 Werk um Werk schaffend, bis zu seinem Tod. Er starb, dreiundsechzigjährig 1921.

Für seinen sechs Jahre jüngeren Bruder Gerhart war Karl Hauptmann der förderlichste Freund und Berater. Die Brüder waren eng verbunden. Karl ist lange Zeit für Gerhart durchaus der Führende und Gebende. Karl ermunterte den Bruder, wenn er als Knabe lyrische Gedichte und kleine Erzählungen in seine Schulhefte schrieb; er ermöglichte ihm den Besuch der Breslauer Kunstschule, er ließ ihn zu sich nach Jena kommen und erschloß ihm die Welt der modernen Naturwissenschaft. Er hielt sich mit ihm in Italien, besonders auf Capri auf. Auch nach Zürich zog er Gerhart, wo dieser von der modernen Philosophie wichtige Anregungen empfing. Gerhart führte endlich auch Maria Thienemann heim, deren ältere Schwester Martha Karl Hauptmann ein halbes Jahr früher geheiratet hatte. Diese Heirat machte die Brüder wirtschaftlich unabhängig. Den Erfolg Gerharts mit Sonnenaufgang begrüßte Karl mit heller Freude. Einige Jahre wohnte er mit Gerhart in Schreiberhau. Etwa bis 1893 war Karl Hauptmann wissenschaftlich tätig. Dann begann sein künstlerisches Schaffen. Die Wege der Brüder entfernten sich naturgemäß, je weiter sie in ihren Entwicklungen fortschritten.

Dramatische Werke: Marianne 1894. Waldleute 1895. Ephraims Breite 1898. Die Bergschmiede 1901. Des Königs Harfe 1903. Die Austreibung 1905. Moses 1906. Panspiele 1909 (vier Spiele). Napoleon Bonaparte, zwei Teile 1911. Die lange Jule 1913. Die armseligen Besenbinder 1913. Krieg, ein Tedeum 1914 (vor dem Weltkrieg veröffentlicht). Aus dem großen Kriege 1915 (Der Wächter auf dem Bergen, Kosaken, Im galizischen Dorf, Allerseelennacht, Die Kathedrale, Hockende Vampire, Genie und Gespenster). Die goldenen Straßen, eine Trilogie (Tobias Buntschuh 1916, Gaukler, Tod und Juwelier 1917, Musik 1918). Der abtrünnige Zar, aufgeführt 1920.

Kleine Erzählungen und episch lyrische Bücher: Sonnenwanderer 1897. Aus meinem Tagebuch 1899. Aus Hütten am Hange 1902. Miniaturen 1904. Die Einfältige 1905 (Erzählung). Nächte 1912 (Erzählung). Schicksale 1913 (15 Erzählungen). Rübezahlbuch 1915 (9 Geschichten).

Größere Romane: Mathilde, Zeichnungen aus dem Leben einer armen Frau 1902. Einhart der Lächler 1907. Ismael Friedemann 1912.

Wissenschaftliches Hauptwerk: Die Metaphysik in der modernen Physiologie 1893.

Anfangs ähnelten sich die Brüder Hauptmann als Dichter; offenbar richtete sich Karl Hauptmann auch nach dem naturalistischen Muster des jüngeren; aber bald zeigte sich die tiefe Verschiedenheit der Brüder. Gerhart ist plastisch, Karl ist musikalisch; Gerhart ist der größere Bildner, aber Karl ist fraglos der größere Denker. Gerhart hat nie einen weiten philosophischen Horizont besessen, aber das verhältnismäßig enge Weltbild, das sein Blick umspannte, gestaltete er scharf und mit einem starken Willen zur Form. Karl kam von der Wissenschaft; er hatte bei Haeckel die sichtbare, bei Avenarius die philosophische Welt erkennen gelernt; er war in hohem Grad ein Augenmensch, aber in noch viel höherem Grad ein Denkmensch. Der Augenmensch in Karl macht die wunderbarsten Beobachtungen, geht auf feinste Stimmungen ein, gießt oft zauberische Lyrik über Naturbeschreibungen, aber nur mit Unterbrechungen. Der Denker in Karl steht im Mittelpunkt seines Schaffens, läßt den naiven Beobachter nicht ruhen, strebt nach höheren Zielen als bloß sinnlicher Schönheit. Das war für die Dichtung erhebend, aber gefährlich. Denn die Gegensätze seines Wesens zu verschmelzen war ihm nicht gegeben, wenigstens gelang ihm das nur in kleinen, zarten Bildern. In seines Herzens Grunde ist Karl Hauptmanns Streben: Erforschung der Seele, Darstellung des Übersinnlichen. „Ich fahnde allenthalben nach Seele.“ Er war, so hat man gesagt, immer auf der Wallfahrt nach dem Gott in der eigenen Seele. So wird

ihm die treue, klare Abbildung der Wirklichkeit eine Fessel; er ringt sich vom Zeitlichen, Realistischen los; greift in das Unendliche und Ewige. Und da kommen ihm Inspirationen und Gesichte; trunken verliert er sich in sie. Nur wird das Ganze künstlerisch nicht gefaßt; realistische Gestalten und Einzelheiten stehen unmittelbar neben romantischen, symbolischen und seherhaften. Eine Mischform entsteht; eine gewisse Kleinlichkeit kommt in die Werke, und da keines recht gelingt, schafft er ein andres, das ebenfalls nicht glückt; das wiederholt sich bis an sein Lebensende. Das Unglück war, daß er all diese Werke drucken ließ. Nur wenn man Karl Hauptmann als Gesamterscheinung nimmt, tritt seine wirkliche Bedeutung hervor.

Karl Hauptmanns Ringen um Geltung war lange vergeblich. Er stand jahrelang fast allein, und als die Erfolge endlich kamen, schrieb man sie dem Umstand zu, daß Karl der Bruder des „Berühmten" sei. Er litt unter dem Schicksal, im Schatten eines Größern, seines eigenen Bruders, zu stehen. Von Zola, Ibsen, Dostojewski, Nietzsche und dem Naturalismus rang er sich los; Zola hieß ihm ein Oberflächenmensch, seine Zustandsschilderung nannte er ein Machwerk; Nietzsche bezeichnete er scharf als einen ornamentalen, nicht als einen fundamentalen Geist. Marianne, Waldleute, Ephraims Breite (Abkürzung von Brigitte), Die Austreibung (ein Ehedrama), Mathilde wurzeln im Naturalismus. Die Bergschmiede, Des Königs Harfe sind seine ersten symbolistischen, ja fast expressionistischen Stücke; Moses und Bonaparte sind mißlungen; Die lange Jule ist ein schlechtromantisches theaterhaftes Bauerndrama; der Künstlerroman Einhart der Lächler ist sein bestes lyrisch-erzählendes Werk; köstlich sind die kleinen Geschichten: Das Tagebuch, Das Rübezahlbuch. Das Märchendrama Die armseligen Besenbinder ist nicht ohne Erinnerungen an Gerhart. Dann kommt die Reihe der eigentlich schon expressionistischen Werke: Krieg, ein Tedeum, ein 1913 entstandenes ganz merkwürdig fieberndes Fantasiebild der kommenden Kriegsereignisse; Aus dem großen Krieg, sieben dramatische Szenen, die aber nur Anläufe, nicht Vollendungen sind. Bundschuh: das Drama des großen buckligen Erfinders; Gaukler: der Zusammenbruch eines unersättlichen, innerlich hohlen und leeren Lebenskomödianten; Musik: das Schauspiel des sich durchringenden Genies und endlich der abtrünnige Zar, eine vom Dichter frei erfundene und auf das russische Zarenschicksal nicht bezügliche, aber fast profetisch-vorausahnende Legende mit stark ethischem Grundzug.

Das Streben Karl Hauptmanns war groß; aber erreicht hat er nicht, was er wollte. „Mache mich leuchtend", war das Gebet Einharts des Lächlers. An der Grenze zweier Generationen steht Karl Hauptmann. Sein Wollen, nicht sein Schaffen leuchtet. Er war, wie Diebold von ihm witzig gesagt hat, nicht der Vater, aber der Onkel des Expressionismus.

Herbert Eulenberg

Eulenbergs Kunst geht aus von Shakespeare, den Stürmern und Drängern, der Romantik und der Musik. Wie Karl Hauptmanns Dichtung kommt auch Eulenbergs Kunst bei der Vision an; aber Hauptmann gelangt mehr zum Be-

kenntnis als zur Vision auf dem Weg des Gedankens; Eulenberg, glühender und blutvoller als Hauptmann, kommt auf dem Weg des Gefühls dahin und dringt damit mächtiger und fantastischer auf den Hörer ein.

Herbert Eulenberg, geb. 1876 in Mülheim an der Ruhr, studierte in Berlin, München und Bonn, promovierte zum Dr. jur., war eine Zeitlang Referendar am Gericht, wirkte von 1906 bis 1909 als Dramaturg in Düsseldorf am Theater der Dumont, wo er fast allsonntäglich jene Einführungen in die Dichtungen hielt, die er später in Buchform herausgab, erhielt 1912 für Belinde den Volksschillerpreis, lebt in Kaiserswerth am Rhein.

Dramatische Werke: Anna Walewska, Tragödie 1899, umgearbeitet 1910. Leidenschaft, Tragödie 1901. Ein halber Held, Drama 1903, später Kurt v. d. Kreuth genannt. Kassandra, Drama 1904. Der natürliche Vater, Komödie 1907. Simson, Tragödie 1908. Alles um Liebe, Komödie 1911. Alles um Geld 1911. Belinde, Tragödie 1912. Der Frauentausch 1916. Die Insel 1919. Der Übergang 1921.

Novellistisches: Sonderbare Geschichten 1910. Kathinka die Fliege 1911. Der Bankrott Europas 1919 (Bruderhaß; Jesus Christus; Die Brieftaube; Der Schlappschwanz). Roman: Auf halbem Weg 1921.

Kultur- und Bühnenbilder: Schattenbilder 1910. Neue Bilder 1912. Letzte Bilder 1916. Mein Leben für die Bühne 1919.

Deutsche Sonette 1911.

Eulenbergs Verhältnis zur Welt ist etwa das der Romantik: er glaubt an diese Welt, aber er verwandelt die Welt; er sprengt die Wirklichkeit nicht in die Luft wie die Expressionisten, um aus sich selbst eine neue Welt zu gebären, aber er macht aus der natürlichen Welt eine Welt der Wunder. Er will keine Lebenswahrheit, will keine Zeitfarbe, will keine Gestalten von Fleisch und Blut. Er bringt den Allwillen eines schrankenlosen romantischen Subjektivismus mit: die Seele des Dichters ist die Bühne, auf der sich alles abspielt; der Dichter ist Lyriker und ist Souverän; er projiziert aus seinem Innern Schemen auf einen idealen Schauplatz, läßt sie hier handeln und wandeln, aber sie sind keine Gestalten außerhalb von ihm, sie sind keine Wesen eigenen Rechts, keine Menschen eigenen Lebens. Der Dramatiker allein denkt, fühlt und leidet. Eine bisher unbekannte Subjektivität ergießt sich in das Werk. Das Drama wird ein Monolog; der Dichter allein hält Zwiesprach mit sich selbst; die Personen des Stückes sind nur Masken, durch die er spricht; die Handlung wird naturgemäß brüchig; aber Gefühle werden geweckt und gegeneinander geführt, und das Auf- und Abschwellen des Gefühls, das etwas Musikalisches hat, wird zur eigentlichen Hauptsache. So entstehen Werke, die weit über die Form des akademischen, aber nicht weniger weit auch über die Form des naturalistischen Dramas hinausgehen; es entstehen Menschen, die eigentlich keine sind (Emanuel von Treuchtlingen in Alles um Liebe, Hyazinth in Belinde), die das Entsetzen Otto Ludwigs und Hebbels erregen würden. Aber das Ziel ist schön und groß: Entspannung ist das Ziel, musikalische Entspannung wie in einer Sinfonie, von realer, von politischer, von bürgerlicher und logischer Gebundenheit; wir sollen wie traumhaft-selige Menschen hindurchdringen durch die ewigen Hemmungen des Ich: „Entpersönlichung" ist hier, etwas anders wie bei Ricarda Huch, das Ziel. Nur folgerichtig ist es, wenn Eulenberg als Art, wie er gespielt sein will, angibt: Schauspieler sollen nicht individualisieren, sondern typisieren; Schauspieler sollen nicht einfach darstellen, sondern spielen; Schauspieler sollen nicht sein, sondern Theater machen; Schauspieler sollen sich in

seliger Entrücktheit aus der zufälligen Menschlichkeit von der Nachahmung jeder Alltagswirklichkeit entfernen.

Aber freilich, auch Eulenbergs Kunst entgeht nicht der Gefahr aller subjektiven Kunst: eingesperrt zu bleiben in das eigene Ich des Dichters. Seine Dichtung ist blutvoll, aber unendlich viel in ihr bleibt willkürlich. Große Gedanken finden sich neben spielerischen; Lyrik wechselt mit Trivialität; Eulenberg hat heilige Glut, aber zwischendurch hat er bloße Einfälle, und da er selbstherrlich jeder Laune folgt, so steht oft Absurdes neben etwas erlesen Schönem. Und vor allem: das Geschaffene wendet sich oft gegen den Schöpfer selbst. Die übertriebene, bildhaft schwelgerische, chaotisch wogende Kunst fällt, da die Dichtung ja anders als die Musik stets an Konkretes gebunden bleibt, dem Dichter oft selbst auf die Nerven. So kommt denn über den Rauschdichter ein Erwachen, ein Bezweifeln, ein Selbstverlachen seiner eigenen Kunst. Der Dichter Eulenberg wirft einen andern Schatten als er möchte; er kann, wie es in Kurt v. d. Kreuth heißt, nicht die richtige Distanz zur Sonne halten. Dennoch: immer nur von Erwartung bei Eulenberg zu reden, und daß er regelmäßig einen Schritt vorm Ziel enttäusche, ist falsch und ein Verkennen dieses Fantasiemenschen. Der Dichter Eulenberg war nie anders und wird nie anders werden als er ist. Er muß im Ganzen verworfen, im Ganzen geliebt oder im Ganzen verneint werden.

Das Grundthema aller Eulenbergschen Stücke ist das Gefühl. Das zeigt schon Anna Walewska, der wilde Erstling seiner Dichtung. Es ist ein Drama des schrankenlosen Individualismus, die Tragödie der blutschänderischen Vaterliebe. Der Charakter dieser Dichtung streift ans Balladische. Dies Werk ist in seiner Überfülle typischer für Eulenberg als viele seiner späteren; diese sind wohl funkelnder und seltsamer, aber ärmer an poetischem Gehalt. Ganz Kleistisch lautet die Losung: „Zu Recht besteht nur mein Gefühl. Soll ich schon unfrei sein, dann aber als mein eigener Sklave.“ Leidenschaft: Ein Mädchen verläßt heimlich Vater und Mutter und folgt dem Mann ihrer Wahl. Alles opfert sie ihm; die Erkenntnis seiner Unwürdigkeit zwingt sie in den Tod; sie erkennt, daß Liebe einem Menschen nicht Erlösung von sich selber bringt. Dies Stück, eins der besten Eulenbergs, mutet an wie ein Werk im modernisierten Stil von Sturm und Drang. Ein halber Held: Die Disziplin des alten Preußen hat Kurt v. d. Kreuth, den halben Helden, gebrochen, daß er für sich selbst keinen Mut zum Entschluß mehr aufbringen kann. Ist dies Stück verhältnismäßig realistisch, so ist Ritter Blaubart ganz erfüllt von Spuk, Blut und fantastischem Zwang; heller, leicht ironisch ist die Komödie Der natürliche Vater; in Maßlosigkeit und Unglaubhaftigkeit versinkt Ulrich von Waldeck; voll lyrischer Schönheit ist Kassandra; künstlerisch zuchtvoll ist Simson; Alles um Liebe bedeutet eine Wendung zu hellerer, geistigerer Schaffensart; Alles um Geld: ein reiner lauterer Mnsch steht unter einer Herde von Tieren; Hunger nach Geld und Liebe des Vaters zu seinen Kindern; in den Nebenpersonen, in den Seitentälern dieses Stücks steckt eine Welt von Schönheit; die goldene Belinde, sein bestes Stück, behandelt einen modernen Stoff, läßt Wirkliches und Unwirkliches herrlich zusammenfließen und gibt dem Realen ein mystisches Aussehen; Belinde und ihr Bruder Hyazinth verhalten sich wie Bild und Gegenbild; im tiefsten Grund ihrer Seele zur Treue geboren, erlebt Belinde, „ihres Herzens trauriger Harlekin“, an sich die Tragödie der Untreue; auf Belinde folgt der Frauentausch, ein Trauerspiel von gespenstisch fieberhaftem Glanz; ein quellendes schwellendes Reden, voll Streben nach Harmonie, aber letzten Endes ohne Harmonie; das „festliche“ Spiel Die Insel entstand aus dem großen Friedensgedanken der Zeit, blieb aber ohne die Geschlossenheit der inneren Form, trotz der Anlehnung an Goethe und Shakespeare (Sturm); Zeitwende soll ein modernes, zeitgemäßes Stück sein; Der Übergang ist ein traumhaft chaotisches Stück.

In seinen Prosaschöpfungen ist Eulenberg minder bedeutend. Auch als Erzähler blieb er meist brüchig. Eine seiner besten Novellen ist das Geheimnis der Frauen. Der Roman Kathinka die Fliege ist zu erklügelt und weitschweifig und hetzt die Einfälle und die Satire zu Tode. Wohl aber sind Eulenbergs Bilder von Dichtern und Dichtwerken voll Feinheit; Eulenberg ist einer der wenigen Dichter, die für die Bühne wirklich erglühen; in ihrer historischen Porträttreue sind sie bei aller Kleinheit oft mehr wert als manches Drama.

Dauthendey Morgenstern Scheerbart Schickele

Dauthendey und Morgenstern, so verschieden ihre Wesensart ist, weisen in der Lyrik, Schickele in der Dramatik in die Zukunft. Namentlich Dauthendey ist als reiner Lyriker zu bewerten; Morgenstern ist weniger Empfindungslyriker als Dichter-Denker, mit dem Nachdruck auf dem Denker.

Max Dauthendey, geb. 1867 in Würzburg, wollte in seiner Jugend Maler werden, lebte bis zu seinem 23. Jahr ganz in der Welt der deutschen Klassik, dann traten ihm Tolstoi, Björnson, Nietzsche, Jacobsen, Hauptmann und Holz nahe, doch waren seine Beziehungen zum Naturalismus nur gering; Dehmel nahm sich seiner an; er ward Mitarbeiter an den Blättern für die Kunst, fiel ab von George; ein Wanderleben führte ihn nach Schweden, England, Mexiko, Griechenland; in seinem 40. Jahr trat er eine Reise um die Welt an, die ihn künstlerisch auf die Höhe seines Lebens führte; dann lebte er wieder in München und Würzburg; Frühling 1914 verließ er Deutschland, um die deutschen Kolonien in der Südsee zu besuchen; auf der Rückfahrt wurde er vom Krieg überrascht und auf Sumatra festgehalten. Viereinhalb Jahre mußte er in den holländischen Kolonien bleiben. Von den Ereignissen in Europa erhielt er nur schwache Kunde. „Ich würde Deutschland lieben, auch wenn es schwach wäre. Und erst recht, wenn es besiegt werden sollte.“ Er starb, 51 Jahr alt, in Malag auf Java 1918. „Keiner stirbt, der für das Leben fällt.“ Auch seine Schwester Elisabeth war Schriftstellerin (Romane: Vivos voco, An den Ufern des Lebens, Erotische Novellen).

Gedichtbücher: Ultraviolett, einsame Poesien 1895. In sich versunkne Lieder im Laub 1908. Die Geflügelte Erde 1908. Lusamgärtlein, Frühlingslieder aus Franken 1909.
Erzählendes: Lingam, asiatische Novellen 1909. Die acht Gesichter am Biwasee 1911. Raubmenschen (Roman) 1911. Die Hochzeit des Nagels der Erde (nachgelassenes Werk aus Java).
Dramen: Das Kind, Glück, Sun (Drama aus dem Leben eines Skalden der Pfahlbauzeit), Sehnsucht. — Spätere Dramen: Ein Schatten fiel über den Tisch 1907 (Schauspiel). Maja 1908 (skandinavische Bohèmekomödie). Die Spielereien einer Kaiserin 1910 (Drama aus dem Leben Katharinas I. und Menschikoffs). Der Drache Grauli 1911 (ein äußerst romantisches blutiges Ehedrama auf einer nordischen Leuchtturmsinsel).
Lebensgeschichtliches: Der Geist meines Vaters 1913. Gedankengut aus meinen Wanderjahren. Tagebücher auf Java (nachgelassen).
Kriegslyrik: Des großen Krieges Not 1915.

Dauthendey, ein Dichter von malerisch geschultem Blick für Farben, war in Ultraviolett einer der frühesten, der die Fantasiekunst der Romantiker, Farben zu hören, Töne zu sehen, wieder entdeckte. Als Liedersänger entfaltete er zunächst eine fast allzu reiche Tätigkeit (Reliquien, Die ewige Hochzeit, Singsangbuch, In sich versunkene Lieder, Der weiße Schlaf, Lusamgärtlein, Weltspuk), Lieder voll zart verschwebender Impression, die sich meist um die Liebe bewegten. Die Geflügelte Erde, das Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere, ist sein episch-lyrisches Hauptwerk. Geschrieben in eigenartig lyrisch rhythmischer Prosa zeigt die Ge-

flügelte Erde, die Frucht seiner Reise um die Welt, einen weltgöttlichen und mystischen Zug. In Lingam (asiatische Novellen) und den acht Gesichtern am Biwasee haben wir Dauthendeys poetisch stärkste Leistung. Hier erwacht die Welt Indiens und Japans zu berauschender Pracht. Ein Impressionist von höchster Zartheit sieht die Welt, und auch hier geht die Schilderung ins Mystische über. Hier ist die Reiseschilderung zu einer neuen Höhe gelangt. Die Zivilisation Europas ist versunken, die Grenzen des Erkennens erweitert, wir sehen mit asiatischen Augen, wir denken mit asiatischen Gehirnen. „Die Seelen der Landschaften sind uns herzliche Brüder geworden. Sie, die bisher unsichtbar waren, zeigen uns heute leidenschaftliche Gebärden." Ein großer äußerer Erfolg lächelte dem Dichter mit den Spielereien einer Kaiserin, einem Stück von strömender Leidenschaftlichkeit, das, seinem Stoff nach zur Parodie geschaffen, unter Dauthendeys Hand zu schwelgerischem Gefühlsausdruck erblühte. Doch liegt dieses Werk eigentlich außerhalb der zukunftsvollen Linie seiner Dichtung. Ohne daß ihm ein zweiter Erfolg dieser Art beschieden war, gab der Dichter nun eine Reihe Dramen heraus. Hier ward er an Neuheit wie an Ausdruck von andern übertroffen. Leicht wiegt auch das Buch: Gedankengut aus meinen Wanderjahren; schön sind die Aufzeichnungen aus dem Elternhaus: Der Geist meines Vaters; Bedeutendes lassen vielleicht seine letzten Arbeiten auf Java erwarten. (Das Märchenbriefbuch der heiligen Nächte im Javanerlande 1921.) Im Jahr 1917 schrieb Dauthendey, in einer Bibel lesend, in einem Hochgebirge Javas: „Heute morgen, als ich den 50. und 60. Psalm Davids gelesen hatte, geschah mir eine Erkenntnis. Ich erkannte, daß es einen persönlichen Gott gibt. Drei Wochen vor meinem 50. Geburtstag wurde mir diese Offenbarung, an der ich seit meinem 20. Geburtstag, also 30 Jahre lang, gegrübelt habe." Das Wichtigste an ihm bleibt seine Gefühlslyrik.

Christian Morgenstern, geb. 1871 in München, war der Sohn des Landschaftsmalers Karl Ernst Morgenstern. Der Beruf des Vaters als freier Landschafter brachte den Knaben früh in ein inniges Verhältnis zur Natur. Nach Abschluß der Gymnasialzeit begann ein Wanderleben. 1881 starb die Mutter, 1887 lernte er den Schauspieler Friedrich Kayßler kennen. Der erste Denker, der ihm nahe trat, war Schopenhauer. Auf ihn folgten Nietzsche, Lagarde und Dostojewski. Er übersetzte Werke von Strindberg (Inferno), Ibsen (Brand und Peer Gynt) und Björnson. 1898 besuchte er Ibsen in Norwegen. 1905 hatte er ein mächtiges religiöses Erlebnis. „Ich war doppelt geworden", sagte er, „und in der wunderlichen Verfassung, mich sozusagen groß oder klein schreiben zu können, d. h. bald die Welt als Teil von mir, bald mich als Teil der Welt zu empfinden." 1908 trat er Rudolf Steiners theosophisch-anthroposophischen Anschauungen näher. Von da an datiert er den Beginn eines neuen Lebenstages. Ein Leiden, dessen Keim von der Mutter herrührte, veranlaßte ihn, in Südtirol zu leben. Dort starb er 1914 in Meran, ein hochgestimmter, reiner, edler Mensch.

Ernste Gedichtbücher: In Phantas Schloß 1895. Ich und die Welt 1897. Auf vielen Wegen 1897 (in 2. Auflage mit Ich und die Welt vereinigt). Ein Sommer 1898. Und aber rundet sich ein Kranz 1902. Melancholie 1906. Ich und du 1911. Wir fanden einen Pfad (nachgelassenes Gedichtbuch) 1917.

Groteske Gedichte: Horatius travestitus 1897. Galgenlieder 1905. Palmström 1910.

Prosabücher: Stufen, eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuchnotizen 1918. Epigramme und Sprüche 1920.

Christian Morgenstern hat zwei Gattungen von Gedichten geschrieben, ernste und groteske. In beiden überwiegt die Reflexion. Alles geht bei mir durch das

Auge ein, sagt er einmal, mein Hauptorgan ist das Auge. Dennoch ist die Bildhaftigkeit des Ausdrucks, ebenso wie der musikalische Klang und die sinnliche Schönheit bei ihm nicht sehr stark entwickelt. Künstlerisch betrachtet, sind seine ernsten Gedichte bedeutender als seine grotesken, dennoch sind sie nur wenig bekannt. Sie atmen herbe Kühle und Ruhe; sie geben in vergeistigten Formen eine ethische Weltanschauung. „Was ich möchte, im Guten und Bösen — Recht viele Menschen zur Freiheit erlösen." Die Absicht des Dichters, besonders seit er die Wendung zum Anthroposophischen genommen, ist die Verchristlichung, d. h. die Vergeistigung und die Versittlichung des Volkes. In dem Buche Stufen, seinem bedeutendsten Prosawerke, gibt er in dem Tagebuch eines Mystikers eine Entwicklungsgeschichte seiner Seele. Berühmter als seine Prosawerke und ernsten Gedichte sind die Grotesken (Galgenlieder und Palmström). Mit ihnen ward Morgenstern wider Willen für seine Generation, was Wilhelm Busch ebenfalls wider Willen für die ältere Generation war: der vielfach mißverstandene Liebling vieler Plattisten. Morgenstern aber war alles andere als ein Spaßmacher. Er wollte die Grotesken ernst genommen sehen. Er sang die Galgenlieder bewußt und voll Schmerz darüber, daß seine ernsten, tiefmenschlichen Weltanschauungsgedichte fast unbemerkt vorübergegangen waren. Die ersten dieser Grotesken entstanden in den neunziger Jahren in Berlin für einen kleinen Kreis, der sich nach dem Galgenberg bei Potsdam benannte. Morgenstern wollte mit diesen Grotesken hochgezüchteten, vom Denken ermatteten Gehirnen eine Rast, eine Erholung durch intellektuellen Spieltrieb geben. Darüber hinaus aber geht die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Grotesken. Sie nehmen die Wendung von impressionistischer Darstellung der Welt zu mystisch-fantastischem Empfinden. Sie sind einer der ersten und kühnsten Versuche, das herkömmliche Weltbild zu zerschlagen, die Wirklichkeit, an die man bisher fest geglaubt hatte, in die Luft zu sprengen und aus den Teilen eine neue fantastische Welt zu schaffen. Diese vom Dichter ungewollte und ungeahnte Bedeutung der Grotesken ist eine der merkwürdigsten entwicklungsgeschichtlichen Tatsachen.

In die Nähe Morgensterns, des Palmströmdichters, gehört auch Paul Scheerbart, geb. 1863 in Danzig, gest. 1915. Auch er ist wie Morgenstern rationalistischer Fantast, ein höherer Till Eulenspiegel, der das Leben aus kosmischer Perspektive betrachtet und fantastische Lustigkeit und die Weisheit der Resignation verbindet. Paul Scheerbart, der bis heute unverdient unbeachtet geblieben ist, vertritt die epische Burleskdichtung. Lyriker ist er nicht, sondern Erzähler von Wunderfabeln, Geschichten und Parabeln; Romane im eigentlichen Sinn gelingen ihm nicht. Tarub, Bagdads berühmte Köchin 1896, war sein erstes ganz eigenes Buch. Hauptwerke sind von ihm noch: Rakkox der Billionär 1900 und der Nilpferdroman: Immer mutig 1902. In seinem Schaffen findet sich viel Minderwertiges. Seine veränderte Kunstanschauung bekannte er mit folgenden Worten: „Gerade das Verwirrende erzeugt doch den Gipfel aller Lebenslust. Gerade dort, wo wir nicht mehr folgen können, fängt der große Rausch an, der uns ganz und gar durchglüht. Der eigentliche Genuß beginnt immer da, wo die Klarheit aufhört — das ist einmal meine Meinung." Schon 1892 gründete er einen Verlag der Fantasten.

René Schickele, geb. 1883 in Oberehnheim im Unterelsaß, lebte als Literat und Zeitungskorrespondent eine Zeitlang in Paris, dann in Berlin, im Krieg in der Schweiz,

gab in Zürich die Weißen Blätter heraus, eins der führenden Organe der neuen Generation, erlebte das Schicksal, im Weltkrieg zwischen zwei Nationen zu stehen und bei beiden Teilen auf Mißverständnis zu stoßen. Schickele schrieb: Der Fremde (Pariser Roman), Meine Freundin Lo (Erzählung aus Paris), Benkal der Frauentröster (Roman), Trimpopp und Manasse (Erzählung), Aissé (aus einer indischen Reise), Genfer Reise (Novellen). Ferner an Gedichtbüchern: Sommernächte, Pan, Mon repos (die letzten drei Bücher zusammen: Ritt ins Leben), Weiß und Rot, Die Leibwacht, Mein Herz mein Land, Menschliche Gedichte und Krieg sowie an Dramen: Hans im Schnakenloch, Am Glockenturm, Volksbeauftragte.

Schickele ist, wie er selbst sagt, ein Gemisch aus deutschem Gewissen und gallischer Erotik. Er ist halb Großstadtliterat, halb freigestaltender Dichter. Er beginnt als Impressionist, geht aber in die expressionistische Bewegung über. Er hat in der jungelsässischen Literatur eine wichtige Rolle gespielt. Lienhard, der Vertreter der älteren Richtung, war politisch und geistig für den Anschluß an Deutschland gewesen und für die Orientierung nach dem Weimar der klassischen Zeit. Die Dichter des Jungelsaß (Stoskopf, Schickele, Stadler, Flake) standen auf einem nationalelsässischen Standpunkt. Sie fühlten, daß die Elsässer weder ganz zu Deutschland noch ganz zu Frankreich gehörten. „Wir Elsässer sind kulturell weder deutsch noch französisch; wir sind die Kinder einer Mischkultur, die sich synthetisch an beiden gebildet hat." Die Jungelsässer verlangten für Elsaß innerhalb des Reiches politische Selbständigkeit, eine Forderung, für die man in Deutschland leider erst Verständnis zeigte, als es zu spät war. Sie gründeten das Elsässische Theater in Straßburg, wo Stoskopfs Drama Der Herr Maire das Erfolgstück wurde; sie gaben die Zeitschrift Der Stürmer, später den Merkur heraus; literarisch wendeten sie sich den Zielen der jungen Generation des 20. Jahrhunderts zu. Schickele war der Führer, neben ihm stehen Flake und Ernst Stadler. Später zersplitterte die Bewegung und durch den Krieg trat eine völlig neue Wendung ein.

Das durchaus impressionistische Drama Hans im Schnakenloch 1917, ein Werk voll realistischem Leben, ist aus Schickeles Doppelstellung erwachsen. Hans Boulanger, Großbauer auf Schnakenloch unweit Straßburg, steht zwischen zwei Nationen und zwischen zwei Frauen. Das tragisch endende Stück spielt im Elsaß unmittelbar vor und nach Kriegsausbruch. Es stellt französische und deutsche Typen ohne Parteilichkeit gegenüber und ist fast das einzige wirklich künstlerische Drama, das den Weltkrieg als Hintergrund hat, ein Werk der Heimatkunst und psychologischer Charakterschilderung in welthistorischem Zusammenhang. Es ist Schickeles beste Leistung, aber freilich zeigt sich hier, daß Schickele wohl theoretisch auf dem Boden der neuen Kunstauffassung steht, als Schaffender aber noch stark von der älteren Generation abhängig ist. Ein späteres Drama: Am Glockenturm 1920, mit Gestalten internationaler Spieler und Spione — der Schauplatz ist Bern, jener Nistplatz der Spionage vor dem Krieg — nähert sich weit mehr der jungen Dichtung.

Der Roman Benkal der Frauentröster 1913, ein eigenartiger Künstlerroman mit schwermütigem Schluß, der in einer fantastischen Zeit und in einem fantastischen Lande spielt, wo ein Zukunftskrieg ausbricht, muß ebenso wie Schickeles letzte Lyrik entwicklungsgeschichtlich zu den Werken des Übergangs gestellt werden. Das Reale schwindet hier, alles Ethnographische und Politische wird in einer Art von neuem Mythus aufgelöst.

Aus der Reihe der Übergangserscheinungen greife ich noch einige Dichter heraus:

Else Lasker-Schüler, geb. 1876 in Elberfeld, als Lyrikerin von der hebräischen Poesie beeinflußt, vereint in seltsamer Weise die Glut morgenländischer Bildersprache mit einem spukhaften Naturalismus, der in ihrem Geburtsland, dem Wuppertal, zu Hause ist. Sie begann 1902 mit Gedichten. 1906 erschien die überschwängliche Biographie von Peter Hille, die mehr Dichtung als Geschichte ist. 1909 schrieb sie das Schauspiel Die Wupper, das erst 1919 aufgeführt wurde, ein entwicklungsgeschichtlich merkwürdiges Buch, weil es wohl lebensechte naturalistische Zustands- und Umweltsschilderungen gibt, aber als eins der frühesten Werke etwas Unerklärliches, Spukhaftes damit verbindet. Die Linie der Entwicklung führt bei Else Lasker-Schüler zunächst zu hochgesteigerten, oft übertriebenen lyrischen Ergüssen. Auswahl der Gedichte 1917 (Styx, Meine Wunder, hebräische Balladen). In ihnen steigt aus orientalischem Gefühl eine Welt brennender Visionen empor, in einer hetzenden, jagenden Sprache, die vom biblischen Psalmenstil kommt, sich aber oft in Pose und überhitzter Rhetorik verliert. Von den jüngeren Dichterinnen ist sie eine der begabtesten. Sie ist Impressionistin, sucht ihre Impressionen aber expressionistisch zu verbinden. Andere Werke: Die Nächte Tinos von Bagdad 1907, Der Prinz von Theben (fantastische Novellen) 1914.

Ernst Lissauer, geb. 1882 in Berlin, ist Lyriker, Dramatiker, wobei er die Lyrik in größere, gedanklich verbundene Zyklen zusammenordnet, nicht zum geringen Teil auch Kritiker und Tagesschriftsteller. Er schrieb die Gedichtbücher: Der Acker 1907; Der Strom 1912; 1813, ein Zyklus 1913; Der brennende Tag 1914; Psalmen 1915; Bach 1916; Ewige Pfingsten 1919; Der inwendige Weg (Sammlung der Lyrik). Lissauer, ein großer Kunstverstand, zeigt die Verbindung von Epigrammatik und Hymnik; seine Lyrik kommt aus modernem Empfinden, auch die Formen, die er anwendet, sind modern, aber er wirkt doch mehr rhetorisch als lyrisch. Er ist oft anschaulich, oft gewollt visionär, nicht ins Gefühl dringend. Sein Haßgesang gegen England ist innerhalb der Zeitstimmung als Tageserscheinung aufzufassen. Hymnische Dichtungen, mehr Beschreibungen als seelenvolle Austönungen, widmete er Bach, Beethoven, Bruckner. „Ich will helfen", heißt es bei Lissauer, „den Stoffmenschen der letzten Jahrzehnte zu überwinden und einen neuen Typ des geistlichen Menschen zu erschaffen; ich will an einer neuen Religion bauen, die ist: ein Tun in immerwährender Verantwortung vor dem immer anwesend unendlich Wirkenden."

Alfons Paquet, geb. 1881 in Wiesbaden, kam als Fünfzehnjähriger nach London, um Kaufmann zu werden, ward mit 20 Jahren Student, mit 22 Jahren Journalist, reiste mit 800 Mark in der Tasche aufs Geratewohl nach Wladiwostok, kehrte zurück, studierte in Jena, folgte dem Drang nach unabhängigem Dasein, ging zum zweitenmal auf eine Weltreise, lebte dann in Hellerau und Oberursel bei Frankfurt. Er veröffentlichte Lieder und Gesänge 1902 im Stil von Walt Whitman, dann anschauunggesättigte Bilder aus seiner Weltreise, Held Namenlos 1912 (neue Gedichte) und Reisebeschreibungen von scharfer Klarheit, Meisterstücke der Berichterstattung (Li oder im Neuen Osten). Darauf folgen Novellen: Kamerad Fleming 1912 (Geschichte eines jungen Deutschen in Paris), Erzählungen an Bord 1914, Der Sendling. Alles prägnant, straff, hell, ohne Aufregung, nicht sehr persönlich. Herbes modernes Reportertum. Kunst der Skizze. Merkwürdig, als Zeiterscheinung, weil sich auch an diesem ehrlichen Impressionisten die Wendung zur Mystik zeigt.

Die Dichter des neuen Geschlechts

Eine Übersicht

Kein Mensch kann glauben, was sein
Vater geglaubt hat. Carlyle.

Mehr als eine Übersicht über die jungen Dichter läßt sich nicht geben. Erklären könnte man die junge Dichtung nur, wenn man auf breitester Basis ein Kulturbild der wirtschaftlichen, politisch-sozialen und geistigen Umwälzungen von

1910 bis 1920 und des Wandels der künstlerischen Anschauungen in Deutschland und Europa gäbe. Daß hierfür die Zeit noch nicht reif ist, bedarf keiner Ausführung. Aber auch die Dichter selber lassen sich noch nicht literargeschichtlich erfassen. Meist verdeckt man die Unsicherheit des eigenen Urteils hinter überschwenglichen Lobeserhebungen. Unleugbar, dieses Schwirren großsprecherischer Abstraktionen ist eine Fiebererscheinung, schreibt Willi Wolfradt 1919. Längst ist pathetisches Wort nicht mehr überfließender Tropfen des allzuvollen Maßes der Bereitschaft, sondern die Wasserleitung, aus der sich der Leerraum Halbverwelkter füllt. Fast unsere gesamte Kunstkritik leidet unter dem Fehler, daß sie zu superlativisch ist. Diesen Fehler erkennen zwar fast alle, die über Lyrik, Roman und Theaterkunst der Gegenwart schreiben, aber sie fallen doch immer wieder in ihn zurück.

Auch das Streben der modernen Literaturgeschichte nach möglichst vollständiger Aufzählung der Namen der Werke der kleineren Dichter ist ein falsches Prinzip. Die Darstellung der modernen Literatur mit Namen, Zahlen und Büchertiteln voll zu packen, daß sie aussieht wie ein gefüllter Reisekoffer, kann vielleicht dem Fachmann willkommen sein, der die Werke schon kennt, wird aber dem Laien keinen Gewinn bringen. Ich beschränke mich aus diesen Gründen auf verhältnismäßig wenige Dichter, um erst einmal die Hauptzüge klar und einfach hervortreten zu lassen. Das Weitere bleibt einer künftigen Darstellung überlassen. Bei Hanns Johst, einem der jüngeren Dichter, fand ich die Worte, die fast wie eine Sehnsucht nach solcher Vereinfachung der Literarhistorie klingen:

„Deutschland weist jetzt ungefähr 10—20 000 junge Dichter auf. Hier täte Kritik not. Nicht mehr entdecken ist die Losung, sondern endlich einmal präzis fixieren. Jede Zeitung, jeder Verlag, jedes Theater gebiert täglich einen jüngsten Dichtersmann. Auf diese Weise sind wir wahrlich das Volk der Dichter und Denker. In der Folge aber glaube ich, daß wir uns auf diesem Wege lächerlicher machen als not tut. Es gelte erneut die Losung: Weniger Künstler — mehr Kunst! Der beste Kritiker jeder künstlerischen Persönlichkeit ist die Zeit! Der Gärtner weiß, daß — pflanzt er heute einen Baum und er gieße ihn noch so herzlich — er morgen nicht Früchte tragen kann. Junge Kunst ist Gartenarbeit! Gießt geduldig, ihr Kritiker, täglich; junge Bäume sind durstig — aber ihr müßt in euch fest und klar wissen, welche Bäumchen ihr erwähltet, von welchen ihr euch eine Ernte erhofft. Verliert die Geduld nicht und nicht die Treue!"

Die Bewegung des jungen Geschlechts ging, literarisch genommen, von Strindbergs Trilogie Nach Damaskus aus (1900). Im Drama bilden Wedekind, Karl Hauptmann, Herbert Eulenberg, Schickele die wichtigsten Verbindungsglieder. Whitman, Verhaeren, Claudel, die modernen französischen Dichter, dazu die modernen Maler und Musiker sind heranzuziehen. Das Entscheidende ist die veränderte Stellung der jungen Generation zum Leben.

Am Beispiel der überaus harmonisch sich entwickelnden französischen Literatur erkannten wir schon früher folgende Richtlinien: Gegensatz zum Naturalismus Zolas, aber auch zum Ästhetizismus Maeterlincks; Reaktion gegen den Skeptizismus; starkes Hinneigen zur Mystik; Sehnsucht nach einem neuen Mythus; Abwendung vom Sozialismus, aber auch Absage an den Kapitalismus; statt psychologischer Zergliederung Intuition, statt kühler Beobachtung der Wirklichkeit Miterleben, Erschüttertsein vom Leben, ja sogar sich Mitschuldigfühlen am Elend der Welt. In einem neueren Werk: Tendances présentes de la littérature française

bringen Jean Müller und Gaston Picard das künstlerische Wollen der französischen Dichtung auf folgende, auch für uns wichtige Formeln: L'art pour l'art — une stupidité monstreuse; l'art pour la vérité — une utopie; l'art pour la vie — le problème de l'avenir. L'art doit être une création et non une représentation. L'art commence ou finit l'imitation.

Der tiefste Unterschied der älteren und der jüngeren Generation war in Frankreich wie in Deutschland ja der, daß die ältere Generation an die Wirklichkeit der Welt glaubte, die junge Generation aber nicht. Die ältere Generation sah in der äußeren Welt etwas schlechthin Seiendes, für die jüngere war die erfahrbare Welt nur das Material, um eine neue metaphysische Welt zu bilden. Daraus entwickelte sich zuerst für die Lyrik ein merkwürdiger Zustand. Die ältere Lyrik war individuell, die jüngere wird überindividuell. Für die ältere Generation, die an die Erfahrung glaubte, an die Abhängigkeit des Menschen von der Rasse und der Umgebung, kam es naturgemäß darauf an, das „Sein" der Dinge, die Fülle, den Zustand, den Eindruck und die Stimmung wiederzugeben. Die junge Generation dagegen, ohne Glauben an die Wirklichkeit, betrachtet die äußere Welt nicht mehr mit den Augen des naturwissenschaftlichen Beobachters oder des passiven, ästhetischen Anschauungen hingegebenen Zuschauers. Sie faßt die Stellung des Dichters zur Welt ganz anders auf: der Mensch ist unabhängig von der Wirklichkeit, der Mensch lehnt sich gegen die Scheinwelt auf, die Welt fängt im Menschen erst an. Daraus ergibt sich die Forderung einer Steigerung des Dichters zur Höhe visionärer oder ekstatischer Schöpferkraft. Die junge Generation will die Welt, die sein soll, erst erschaffen. So legt sie nicht auf Betrachtung und Stimmung, auch nicht auf Ästhetizismus und Symbolik, sondern auf Persönlichkeit, Tat, Forderungen sittlicher oder philosophischer Art, auf Ekstase den höchsten Wert. Sie sieht in der Welt kein Sein, sondern ein Werden und, sie will dies Werden handelnd bestimmen, sie will die Welt umformen. So steht über der gesamten jungen lyrischen Dichtung seit 1910 die Losung: Vision, Aktion, Ekstase.

Des Unterschieds zwischen älterer und jüngerer Generation wird man sich aber erst dann ganz bewußt, wenn man sich die merkwürdige Tiefe des Hasses eingesteht, den die Jugend (allgemein gesprochen) um 1910 gegen ihre Väter empfand. Dieser Haß klingt in zahllosen Dichtungen und Lebensläufen wider; dieser Haß ist geradezu ein Leit- und Leidensmotiv der Zeit; so stark wie im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts war der alte Haß der jungen Generation noch nie; dieser Haß ist, wie Franz Werfel in einer Novelle (Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuld) mit Feinheit zergliedert, eine Erscheinung von abgrundloser Tiefe:

> „Ob der Vater hart oder weichmütig ist, bleibt sich in einem letzten Sinne fast gleichgültig. Er wird gehaßt oder geliebt, nicht weil er böse und gut, sondern weil er Vater ist. Dieses Geheimnis, diese sehr unscheinbare aber recht tiefreichende Erkenntnis habe ich den schwersten Stunden meines Lebens zu danken. Wenn der Haß gegen die Väter ein allgemeines Naturgesetz ist, warum, so fragen Sie, bringen nicht mehr Söhne ihre Väter um? Ich aber sage Ihnen, sie bringen sie um! Auf tausend Arten, in Wünschen, in Träumen und selbst in den Augenblicken, wo sie für das väterliche Leben zu zittern glauben."

Den Entwicklungsgang erkennt man im Drama noch deutlicher als in der Lyrik. Bei Strindberg kam in der Damaskustrilogie jene großartige Verschmelzung von Welt, Dichter und Dichtung zustande, die ein ganz neues dramatisches Ideal auf-

richtet und von der das dramatische Schaffen in expressionistischem Sinn erst datiert. Das Drama wird ganz in die Seele des Dichters gelegt. Im Grunde entsteht, wenn man will, nur ein Scheindrama, d. h. ein großes visionäres, rein subjektives Drama, in dem der Dichter Spieler und Gegenspieler zugleich ist und in dem die Personen kein eigenes Leben besitzen. Das Drama dieser Art neigt zur Metaphysik; es ist lyrisch-sinfonisch gedacht und übernimmt von der Musik die Möglichkeit einer höheren Offenbarung als alle logisch gebundene Kunst zu geben vermag; aber naturgemäß kann ein inneres Drama dieser Art nur wenigen Dichternaturen von ungeheuerster Spannung, von wahrhaft metaphysischer Größe wie Strindberg gelingen. Der Expressionismus, der dieses visionäre Drama verlangt, ist nur eine Dichtkunst für Genies und auch für diese nur auf Höhepunkten ihres Schauens; alle kleineren Dichter werden Kompromisse schließen oder kläglich an der Unermeßlichkeit der Aufgabe scheitern.

Die Theorie des Expressionismus nach Edschmid

Kasimir E d s c h m i d gibt in seiner Schrift Der Expressionismus das beste Bild der neuen Theorie. Ihm folge ich hier. Von der Vergangenheit geht er aus:

Wir, in steriler Zeit groß geworden, nach schon gestorbenen Naturalisten geboren, die Karusselle bürgerlichen Weltgefühls eitel um unser Erstaunen schwingen sehend, im Wachsen von keiner Dichtung begleitet, wir, die entbehrten sehnsüchtig erwarteten Ziele demütig und verwundert in eigener Brust entdeckend — wo grüßte uns Herzschlag wie unsrer, wo stürmten sie Barrikaden vor uns, wo dröhnte das Zittern zuletzt, das uns so beseligt? Wir stellen die Forderung, messen den Maßstab, heben die Fahne; wir wollen die Tradition des von selbst sich auswirkenden Geistes. Dürstet die Zeit nicht nach der Kunst, die aus dem Geist kommt und nicht aus dem Stückwerk der Menschen? Ist es in dieser Zeit ein Zweifel, daß Kunst in den Zielen e n o r m sein muß? Ist es eine Frage, die kaum der Antwort bedürftig ist, daß diese Kunst nichts in ihren Achsen bewegt als jene Kraft aller Größe: Idee der Menschheit? Menschen schaukeln im Kosmos. Liebe ist ihnen Neigung zur Menschheit. Wir verneinen die Nation, wir verneinen den Staat, wir verneinen die Vernunft als eine Hemmung der Ekstase und des Rausches. Wir wollen allein den G e i s t.

Der Naturalismus, der hinter uns liegt, war eine Schlacht, die wenig Sinn für sich besaß, aber er gab doch eins: Besinnung. Da standen plötzlich wieder Dinge: Häuser, Krankheit, Menschen, Armut, Fabriken. Sie hatten keine Beziehung noch zum Ewigen, waren nicht geschwängert von Idee. Aber sie wurden genannt, gezeigt. Der Naturalismus starb. Er starb an sich selbst. Er glaubte ohne Geist sein zu können, begann den Zikadenkampf gegen Gott. Das löste ihn auf.

Die Welt ist da. Es wäre sinnlos, sie zu wiederholen. Sie im innersten Kern zu suchen und neu zu erschaffen, das ist die große Aufgabe der kommenden Kunst. Gegen den Naturalismus und seine wüste Orientierung, gegen den Lärm, gegen die Absichtskunst erhob sich ein Gegenpol voll Aristokratie: die Kunst um der Kunst willen. Stefan G e o r g e s große Gestalt hob sich adlig empor. Die Unterschiede zwischen Schriftsteller und Dichter wurden wieder klar. Nur verwechselte man Dichtung und Würde. Man glaubte, das Wesentliche sei das

Erlauchte. Ästhetizismus verbreitete sich und traf in eine Zeit, die reich geworden. Immerhin aber hob sich das Niveau. Der psychische Impressionismus begann, die Synthese ward versucht. Aber auch der Impressionismus gab nur den Augenblick, gab nur Stückwerk.

Da tauchte aus tieferlebter innerer Not in materialismustrunkener Zeit, in der Vorkriegs- und der Kriegszeit, das Schaffen eines neuen Geschlechtes empor. Selten war Überschwang so hart, Kunst so stürmisch, Rhythmus der Seele derart unbändig geführt. Vom äußeren Leben weg kehrt sich die Jugend dem inneren Leben zu. Die Dichter sind Seher. Ihnen entfaltet das Gefühl sich maßlos. Sie photographieren nicht mehr, sie haben Gesichte; sie geben nicht wieder, sie wollen gestalten; sie geben nicht das Atomhafte, Zerstückte des Impressionismus, sie wollen große Gefühle verkünden. Was sollen die Themen, die bürgerlichen Stoffe vergangener Kunst? Was sollen die Ehegeschichten, die Klassengegensätze, die Milieuschilderungen, die Puppen, die an den Drähten psychologischer Weltanschauung hängen? Größer entfachtes Weltgefühl schafft die Kunst der Vision. Für sie ist der Moment, die Sekunde der impressionistischen Schöpfung nur ein taubes Korn in der mahlenden Zeit. Herrscher der Geist, verschmolzen der Materie, doch sie gestaltend, nicht in ihrer Abhängigkeit. Die neue Kunst, die entsteht, ist eine Kunst ohne Analyse, eine Kunst ohne Psychologie. Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen, nicht mehr Fabriken, Häuser, Krankheit, Armut, Gesellschaft, Pflicht, Familie. Nun gibt es von diesen Dingen nur ihre Visionen. Die Wirklichkeit vom Umriß ihrer Erscheinung zu befreien, uns selbst von ihr zu befreien, sie zu überwinden, nicht indem wir ihr entfliehen, sondern sie durch des Geistes Bohrkraft, Beweglichkeit, Klärungslicht, durch des Gefühles Intensität und Explosivkraft besiegen, überwinden: das ist der gemeinsame Wille der jungen Dichtung. Das tiefere Bild der Welt muß gegeben werden. Der Kranke ist nicht nur der Kranke, der leidet; er ist die Krankheit selbst. Das Haus ist nicht nur Gegenstand; es wird, auch auf Kosten der Ähnlichkeit, bis auf den letzten Charakter gebracht, der alles enthält, was an Möglichkeit in ihm schläft.

Die Kunst der Jugend ist ethisch von selbst. Der Mensch wird vor die Ewigkeit gestellt. Wille zur Erhebung und zur Ekstase ist das Gesetz der neuen Jugend. Von künstlerischen Fragen, als im Äußeren ruhend, ist sie abgewendet, vielmehr bedacht auf den Willen, den Geist. Die neue Kunst ist direkt, intuitiv, primitiv. Sie erzeugt auch eine neue Sprache. Sie muß sie erzeugen. Das Beschreibende, das Umschweifende, das Bindende, das Füllwort fällt; das Eigenschaftswort verliert an Bedeutung; das Verb spannt sich, den Ausdruck zu fassen: das Wort wird zum Pfeil.

Es ist eine Schändung zu sagen, die neue Dichtung sei Mode. Verleumdung, sie sei eine nur künstlerische Bewegung. Die neue Kunst ist eine Frage der Seele, ein Ding der Menschheit. Die Kunst ist nur eine Etappe zu Gott.

Die Gefahr des Expressionismus erkennt Edschmid freilich sehr gut. Er sagt: Schon schleicht (er schrieb dies 1917) übler Geist in die neue Bewegung herein, schon wird die geistige Bewegung ein Rezept, schon gibt es Nachläufer in Menge. Hier kann uns eines nur retten: Ehrlichkeit gegen uns selbst und unsere Kunst. Ein guter Impressionist ist größerer Künstler und was er schafft, bleibt für die Ewigkeit aufbewahrter als die mittelmäßige Schöpfung der Expressionisten.

Zeitlich betrachtet ergibt sich folgendes Bild: 1894 tritt Alfred Mombert auf, in den neunziger Jahren löst sich Otto zur Linde theoretisch vom Impressionismus ab, 1898 beginnt Däubler Teile des Nordlichts zu dichten, 1900 erscheint von Strindberg Nach Damaskus, 1904 gründen Linde und Pannwitz den Charon, die erste Zeitschrift des jungen Geschlechts, allerdings nicht mit expressionistischen Zielen. 1905 und 1906 treten in München Bonsels und Will Vesper mit der Zeitschrift Erde hervor, es folgen die Jungelsässer (Schickele, Otto Flake, Ernst Stadler) mit dem Stürmer; 1910 ist das eigentlich entscheidende Jahr: Alfred Kerr gründet den Pan, Herwarth Walden den Sturm, der Verleger Kurt Wolff (München) gibt der Bewegung einen buchhändlerischen Mittelpunkt; von Däubler erscheint das Nordlicht. Franz Pfemfert gründet 1911 die Aktion, eine der wichtigsten Zeitschriften der jungen Generation; Schickele gibt die Weißen Blätter heraus und Linde schreibt die Streitschrift gegen Arno Holz; 1912 erscheint das erste expressionistische Drama Der Bettler von Johannes Sorge, 1913 gibt Werfel die Gedichte Wir sind heraus, 1914 erscheinen zwei Dramen von Bedeutung, Der Sohn von Hasenclever und Die Bürger von Calais von Georg Kaiser; von 1914 bis 1918 bringt der Weltkrieg eine Unterbrechung, doch geht die Bewegung, namentlich durch die pazifistische Zeitschrift Die Aktion unterirdisch weiter; 1914 erscheint der Almanach Die neue Jugend, 1916 folgt ein weiterer Almanach Vom jüngsten Tag (neue Ausgabe 1917); 1915 schreibt Döblin den Roman Die drei Sprünge des Wanglun, 1916 ist die Theorie des früh-expressionistischen Kunstwerks fast vollständig entwickelt (Edschmid, Pinthus, Blei, Bahr). Dazu erscheinen nun eine ganze Reihe von Zeitschriften oder Jahrbüchern. 1917 und 1918 ist die Bühne von den neuen Dramen teilweise schon erobert: Die Versuchung, Gas, Die Koralle von Georg Kaiser, Die Verführung von Kornfeld u. a.

Die Aktion, eine Wochenschrift, 1911 von Franz Pfemfert gegründet, ist eine linksradikale Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst. Die Aktion übte von Anfang an eine scharfe und witzige Kritik und führte einen Kampf gegen Vorurteile und Unterdrückung jeder Art. Politisch war die Aktion das Organ der radikalsten Friedensfreunde, sie kämpfte im Weltkrieg, wie es im Kürschner 1917 heißt, „für antinationale Politik und Kultur"(!); sie nahm schon früh die 1918 zeitweilig herrschende Idee vom „Menschen in der Mitte" (Ludwig Rubiner) vorweg. Literarisch betrachtet ist die Aktion nicht so einseitig wie der Sturm, der nur den Expressionismus gelten ließ und über die Kunst der Vergangenheit oft kindlich-töricht aburteilte; sie ist der Sammelpunkt einer großen Gruppe eigenartiger Lyriker und Essayisten auch des Auslands (Alfred Lichtenstein, Wilhelm Klemm, Ferdinand Hardekopf, Georg Hecht, Max Pulver, Charles Peguy, Hugo und Kurt Kersten, Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn, Paul Bold u. a.). Auch Maler und Zeichner wie Morgner und Meidner waren daran beteiligt. Zu den Zielen der Aktion gehörte die Herausgabe lyrischer Anthologien, auch französischer und tschechischer, der Tagebücher Lassalles usw. Aktionslyrik in zehn Bänden 1916, Literarische Aktionsbücher 1916 bis 1921, Politische Aktionsbibliothek 1915 bis 1916, Sammlung Der rote Hahn in zahlreichen Bänden 1917 ff.

Der Dadaismus, der sich während des Weltkriegs entwickelte, ist eine Geistesbewegung, die sichtlich vom Expressionismus abstammt. Wie dieser leugnet er die Wirklichkeit der Welt. Er ist im Grunde eine „Mischung von Weltanschauung und Ulk". Der Dadaismus — Dada ist ein völlig sinnloses Wort — entstand 1916 in der Schweiz, in Zürich, dem Sammelplatz von internationalen Kaffeehausliteraten, Kabarettdichtern, Politikern und Flüchtlingen. Es beteiligten sich daran Tristan Tzara, Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Hülsenbeck, Baader u. a. Im Auftrag der deutschen Dadabewegung gab Hülsenbeck einen Almanach 1921 heraus. Außerdem schrieb er eine Geschichte des Dadaismus: En avant Dada 1919. Der Dadaismus bedeutet Auflehnung gegen das Bestehende; er betrachtet den Unsinn als Sinn der heutigen Welt. Er hält die Welt für dadareif; die Wissenschaft ist albern, die Ethik ein Schwindel, die Politik eine Posse, die Musik ein Leierkasten, die Literatur von Goethe bis Hauptmann ist reif fürs Klosett. Der Dadaismus kehrt sich gegen das Zerrbild der bürgerlichen Gesellschaft, wie es sich in den Köpfen der Entwurzelten und Kabarettbesucher malte. Anzukämpfen gegen ihn ist unnötig, denn er ist — und das ist das Große an ihm — zugleich Programm und Verneinung seines Programms. Damit hebt er sich selber auf. Unnötig zu sagen, daß der Dadaismus nur eine vorübergehende Bedeutung besaß.

Pfadsucher

Mombert Linde Pannwitz Sorge Der Sturm

„Schafft Neues, immer Neues."

In vorderster Reihe sind die Pfadsucher der neuen Generation zu nennen: Mombert, die Dichter des Charon, Johannes Sorge und die Dichter des Sturm. Wie man über sie als Dichter auch urteilen mag, ihre geschichtliche Bedeutung steht schon heute fest. Mombert ist der älteste. Er ist der Pfadsucher der Lyrik. Seine Dichtung ging in ihren jugendlichen Anfängen aus Heine und Nietzsche hervor. Einfluß erfuhr er von Dehmel, nur daß Dehmel das Zeitliche, Mombert das Überzeitliche im Sinn hat. Gegenfüßler zu Mombert sind einerseits Holz, andrerseits George. Beeinflußt wurde Mombert von Przybyszewski, namentlich aber von der Geisteswelt der Antike und des Orients. Man könnte sein Schaffen bezeichnen als gedichtete Metaphysik und als eine Verschmelzung orientalisch-kosmischer Ideen mit moderner abendländischer Philosophie.

Alfred Mombert wurde 1872 in Karlsruhe geboren. Seine Kindheit umrauschten weite Wälder. In der Schule trat ihm klassisches Altertum nahe. Er studierte Rechtswissenschaft und manche andere Wissenschaft von 1891 bis 1895. Darauf folgten sieben Jahre Rechtsanwaltschaft bis 1906. Er bereiste die südlichen Länder Europas, bestieg den Vesuv, den Ätna, den Montserrat und die Hochalpen, träumte auf dem Parthenon und auf der Alhambra, weilte in Jerusalem und in der Thebais. Wüste und Meer waren ihm vertraut. 1894 kam ihm, „wandelnd zwischen Tag und Nacht, mitten im Getöse der Straßen Berlins" der Gedanke zu der Dichtung Der Glühende. Während des Weltkrieges war Mombert Lazarettinspektor in Polen. Dann kehrte er nach Heidelberg zurück und lebte hier seinem dichterischen Schaffen.

Dichtungen: Tag und Nacht 1894, Der Glühende 1896, Die Schöpfung 1897, Der Denker 1901, Die Blüte des Chaos 1905, Der Sonne-Geist 1907, Der himmlische Zecher 1909, Ausgewählte Gedichte 1910. Aeon, dramatische Trilogie, 1. Teil: Aeon der Weltgesuchte 1907, 2. Teil: Aeon zwischen den Frauen 1910, 3. Teil: Aeon vor Syrakus 1911, Der Held der Erde 1919. Die genannten Werke erschienen 1921 in dritter endgültiger Ausgabe (Inselverlag).

Momberts Werke gehören im weiteren Sinn zur religiösen Dichtung. Er ist Mythendichter; als solcher ist er eine Neuerscheinung, die in der modernen Literatur bald zahlreiche Vertreter fand. Karl Spitteler war hier bahnbrechend mit Prometheus und Epimetheus und dem Olympischen Frühling; Mombert, gedanklich großzügiger als Spitteler, aber ohne dessen Plastik in der Gestaltung, reiht sich ihm an; Rudolf Pannwitz (Zwölf Mythen), Otto zur Linde (Charontischer Mythus) und Däubler (Das Nordlicht) schließen sich als die bedeutendsten an. Die neue Mythendichtung trägt in der Hauptsache episch-lyrischen Charakter, selten dramatischen, doch bleibt sie auch da (Momberts Aeon) episch-lyrisch verwurzelt und bedient sich des Dialogs nur äußerlich. Die Mythendichtung berührt sich vielfach mit der religiösen Dichtung, entfernt sich vom Impressionismus und löst sich von dem Glauben an die Wirklichkeit. Der Dichter wird hier, im Zauberland des mythischen Vorstellens, bereits Herr, Gebieter, Schöpfer und einziger Inhalt der Welt; er zersprengt die sinnlich erfahrbare Umwelt und schafft sich eigene Formen, eigene und eigenbenannte Gestalten und eigene Bildersprache. Mombert hat den kühnsten Anlauf gewagt, ist aber auch nicht zum Ziele gekommen.

Nicht die Teilerscheinung des Lebens, sondern das Ganze des Lebens will Mombert darstellen. Das äußere Geschehen wird in ein Jenseits des Alltags verlegt. Auf Grund

antiker Denkweise, verbunden mit Gedankenbildern aus der frühchristlichen Gnosis, erschafft sich Alfred Mombert eine neue Vorstellungswelt, wobei er sich einer mannigfaltigen, aber oft verwirrenden Symbolik bedient. Anfänge und Wurzel seiner Dichtung zeigen sich in den lyrischen Sammlungen: Tag und Nacht, Der Glühende; wesenhaft wird er in der Schöpfung, gereifter ist er im Denker. In dem Himmlischen Zecher gibt Mombert eine Auswahl seiner Gedichte. Das gedanklich bedeutendste, wenn auch poetischem Genuß keineswegs offen darliegende Werk Momberts ist die dramatische Trilogie Aeon. Das Drama ist hier nur Scheinform. Aeon, eine Gestalt aus der Welt der griechischen Eleusinien, stellt den ewigen Menschen dar. Der erste Teil, reich an musikalischen Formen, gibt eine Entstehungsgeschichte der Welt und der Götter; der zweite Teil: Aeon zwischen den Frauen zeigt das Pendeln des Menschen zwischen zwei Polen als allgemein waltendes Menschenschicksal. Im dritten Teil ist der Held die Menschheit selbst. Der Charakter des Werkes (1907) ist bereits ganz expressionistisch, alle Gestalten, Reden und Handlungen sind Ausdruck innerer Zustände in dem Helden und Dichter.

Die Dichter des Charon. Diese Dichter sind Träger einer Bewegung, die nur ein Nebenarm des großen Stromes ist. Die Charontiker, das muß ausdrücklich betont werden, sind nicht Expressionisten. Im Jahr 1904 gründeten Otto zur Linde und Rudolf Pannwitz die Monatsschrift Charon, nicht für Lyrik im eigentlichen Sinn, sondern für Selbstentfaltung und Menschentum; die Lyrik ist bloß Hauptausdruckselement. Dazu erschienen die Beiblätter zum Charon seit 1907. An den späteren Expressionismus kann man bei den Dichtern des Charon weniger denken als bei Alfred Mombert. Die Richtung des Charon ist einfacher, natürlicher, minder gedankenhaft und deutscher als die Mombertsche. Punkt, Kreis, Kegel sind Symbole seiner Dichtung. Die Kunst, sagt Linde, ist nicht Selbstzweck, sondern Betätigung des Künstlers. Die Kunst ist nicht, wie Arno Holz will, Naturnachahmung, sondern die Kunst ist selber Natur. Die Natur ist nicht Objekt der Kunst, sondern Subjekt, nämlich in der Person des Künstlers; das Werk erwächst lediglich aus dem Menschentum des Künstlers, ohne Rücksicht auf Überkommenes oder auf maßgebende Kunstgesetze. Abwendung von Kunstautorität ist somit eine der Hauptforderungen des Charon. Der Name Charon („Fahrt-Vater") soll schon ein Symbol sein: das Symbol unseres unendlichen Fahrens und Erfahrens auf dem Strom des Lebens. Die Kunst des Charon will die Einheit herstellen von Dichtung, Religion, Philosophie und Alltagsleben. Aber stark tritt bei den Dichtern des Charon der germanische Einschlag hervor, nicht wie bei Mombert der Einschlag des Orients. Der Charon fordert vor allem eins: Ehrlichkeit. Die uns ererbte Kunstsprache (Literatursprache) hindert die Ehrlichkeit des Dichters und des Menschen gegen sich selbst. Daher fordert Linde eine Sprechsprache, einen aus dem Individuum neu geborenen phonetischen Rhythmus (gegenüber der taktierenden Metrik), hervorgerufen durch die Eigenbewegung der Vorstellungen.

Otto zur Linde, geboren 1873 in Essen, studierte zuerst Musik, dann Germanistik, ging nach London, lebte dort drei Jahre. Einflüsse wirkten auf ihn von Heine, Kant, der Romantik, Rilke u. a. In der Londoner Zeit wurde Linde mit den Schriften von Holz bekannt. Er stand anfangs an der Seite von Holz; dann ging er selbständige Wege und bald geriet er mit Holz in Streit, wie Holz ja fast mit allen in Streit geriet, die nicht unbedingt seiner Ansicht untertan waren. Holz ist der große Theoretiker, gegen den sich der Kampf fast der gesamten jungen Lyriker gerichtet hat. Von London kehrte Linde um die Jahrhundertwende nach Deutschland zurück. Eine zehnjährige Pause war in seinem Dichten eingetreten. Seine älteren Gedichte dichtete er nicht um, sondern zu Ende. 1904 gründete er mit Rudolf Pannwitz den Charon. Über diese Gründung sagt Linde: „Wir zwei Herausgeber der ersten

Jahre haben ein Leben geführt, schlechter führt's kein schlecht bezahlter Tagelöhner." Stefan George und sein Kreis wurden heftig angegriffen; Johannes Schlaf stellte sich günstig, Mombert verhielt sich ablehnend. Langsam setzte der Charon sich durch. Linde schrieb Gedichte, Märchen und Skizzen 1901, Fantoccini 1902, Die Kugel, eine Philosophie in Versen 1906 und 1909, Gesammelte Werke 1910 ff.: 1. Thule-Traumland, 2. Album und Lieder der Liebe und Ehe, 3. Stadt, Vorstadt, Park, Landschaft, Meer, 4. Charontischer Mythus, 5. Wege, Menschen und Ziele, 6. Das Buch Abendrot. Dazu die massive Streitschrift: Arno Holz und der Charon, eine Abrechnung 1911.

Er spricht an einer Stelle seiner sonst wirren Streitschrift gegen Holz das Wesen der jungen Generation wunderbar einfach und klar aus: „Arno Holz sagt: Packe die Dinge an. Ich sage: laß die Dinge dich anpacken. Nur dann bist du ein Dichter. Das andere wäre ein Steinklopfen. Dies: laß die Dinge dich anpacken, du sollst nicht den Baum singen, sondern der Baum soll sich singen."

Linde ist in der Technik der Lyrik die Erfüllung dessen, was Holz vorschwebte. Er ist nicht gegen den Reim, sondern er erstrebt eine neue Möglichkeit des Reims: „Ich will, daß die Worte jeder Gedichtssprache eine äußerste Komprimierung ihres Sinnes und ihres Klanges werden." „Sprache ist nicht Handhabe, sondern Dichtung ist Sprache." Im Gehalt bedeutet Linde eine Abkehr vom Naturalismus.

Zu den Dichtern des Charonkreises gehören:

Rudolf Pannwitz (geb. 1881 in Crossen), der bedeutendste des Kreises, lebte in Oberau in Oberbayern, im Erzgebirge, im Riesengebirge, dann am Mondsee in Oberöstreich, also immer in der Nähe der großen elementaren Natur, übersiedelte später nach Dalmatien, stand anfangs unter dem Einfluß des Charon, hat dessen Kreis aber durchschritten und ist eine selbständige Persönlichkeit geworden. Linde, besonders Nietzsche, George, Heraklit, Berthold Otto (Jugendsprache) haben auf ihn gewirkt. Von ihm die Dichtungen: Zwölf Mythen 1919. Darin hat er die großen Weltsagen und Mythen neu geboren. Am bedeutendsten davon: Das Lied vom Elen; Psyche; Faustus und Helena; Das namenlose Werk (eine Neudichtung der Gilgameschsage); Der Gott; Logos. Ferner schrieb er: Das Kind Aion 1919 (nicht zu verwechseln mit Momberts Drama Aeon), Baldurs Tod (ein Maifestspiel) 1919; Das europäische Zeitgedicht (ein Gedicht in Terzinen) 1919. Von kulturphilosophischen Prosaschriften ist zu nennen: Die Deutsche Lehre 1919, eine Art Fortsetzung des Zarathustra, aber realistischer und gegenwärtiger als dieser; Deutschland und Europa; Der Geist der Tschechen. Das Werk der deutschen Erzieher (von Comenius bis zu Nietzsche), dazu eine Reihe von Flugschriften.

Karl Röttger, geb. 1877 zu Lübbecke in Westfalen, hat von Rilke die Gottessehnsucht, die Vertiefung in den Gottesgedanken, von Linde den phonetischen Rhythmus übernommen, sich aber verhältnismäßig bald frei gemacht. Er schrieb die Gedichtbücher: Wenn deine Seele einfach wird 1909 (mit einem Vorwort über die Charonkunst), Tage der Fülle (neue Lieder und Landschaftsgedichte und der Kreis des Jahres); Die Lieder von Gott und dem Tod; Schicksal, Weisheit, Sonne (Legenden in Vers und Prosa), ferner die Dramen: Haß oder das versunkene Bild des Christ 1913; Gespaltene Seelen; Die Heimkehr (die Legende vom verlorenen Sohn); Das Antlitz des Todes 1921. Außerdem die Allee (Novelle), Legenden 1917 bis 1920 (Der Eine und die Welt, Das Gastmahl der Heiligen), Stimmen im Raum (Erzählungen aus den Stunden der Landschaft und des Schicksals) 1920.

Rudolf Paulsen, geb. 1883 in Berlin, schrieb die Gedichtbücher: Töne der stillen Erinnerungen und der Leidenschaft zum Kommenden; Gespräche des Lebens; Totensonette; Lieder aus Licht und Liebe; Christus und der Wanderer (ein Dialog).

Ferner zählen zu den Mitarbeitern des Charon: Werner Schwartzkopff und Hans Meinke sowie die Frauen der Dichter: Franziska Paulsen geb. Otto (Silberglöckchen), Verena zur Linde (Märchen, Feldblumen) und Julie Röttger (Julchen, ein Buch vom kleinen Leben; Frühwinter; Gesänge der Einsamkeit).

Eine Erscheinung, zeitlich zwischen den Charontikern und den Sturmdichtern stehend, aber mit dem Anrecht auf eigene Geltung ist Reinhard Johannes Sorge. Er ist als einer der frühesten auf den Wegen Strindbergs zu einem neuartigen Drama gekommen. Entwicklungsgeschichtlich steht er hoch über Hasenclever und anderen Modeberühmtheiten. Johannes Sorge, geb. 1892 in Berlin, reiste nach Italien, trat, innerer Notwendigkeit folgend, 1913 zum Katholizismus über und fiel 1916 an der Somme. Sorge ist leider zu früh gestorben, als daß sich sein Talent voll hätte entwickeln können. Sein Hauptwerk ist Der Bettler, eine dramatische Sendung 1912. Im Bettler schildert er die Entwicklung eines dramatischen Dichters. Einzelteile des Werks sind naturalistisch; andere zeigen kühne Symbolik; ganz eigenartig ist die Wiederverwendung des Chors; geradezu bahnweisend ist die dramatische Scheinwerfertechnik, die Max Reinhardt dann später praktisch verwendet hat, d. h. die blitzartige Beleuchtung einzelner Gruppen, ihr Hervortreten und ihr Verschwinden; so kommen und verschwinden plötzlich die symbolisch gedachten Gruppen der Zeitungsleser, der Dirnen, der Flieger. Sehr merkwürdig ist auch das Ineinanderschwimmen von Reim, Vers und Prosa, das Hinübergleiten des Naturalismus in Symbolismus, so namentlich in der Gestalt des Vaters (Erfinderwahnsinn), in der Vergiftung der Eltern (sinnbildlich für die Trennung von der älteren Generation). Auf den Bettler folgten zunächst zwei Mysterienspiele: Metanoeite (Denkt um), aus 3 Teilen bestehend: Mariä Empfängnis, Christi Geburt, Christus im Tempel und König David, in der katholischen Literatur hochberühmt, entwicklungsgeschichtlich dadurch bedeutend, daß sich Sorge hier von religiösen Gedanken erfaßt zeigt. Das Drama Guntwar, eine Ehetragödie, ist chaotischer und fällt wieder in die Linie des Bettlers. Die Mutter der Himmel, ein Gedicht in 12 Gesängen, eine Wanderung zu Maria, ist von Stefan Georges Sprachkunst beeinflußt. Sorge, so berichten über ihn Freunde, war auch im Leben ein starker Fantasiemensch; er starb frühe, aber er hatte das Leben wenigstens gefühlsmäßig ausgekostet: Liebe, Freundschaft, Vaterschaft, dichterisches Schaffen und religiöses Profetentum. Die katholische Literatur der Gegenwart zählt ihn mit Recht zu ihren schönsten Zierden.

Die Sturmdichter, entschieden geräuschvoller, aktiver, minder erziehungsvoll als die Charontiker, treten etwa 1910 hervor. Der bedeutendste von ihnen ist der Dramatiker und Lyriker Stramm, daneben der Lyriker Kurt Heynicke. Der Kreis erhielt seinen Namen von einer Zeitschrift mit Bildern Der Sturm, an die sich zahlreiche andere künstlerische Unternehmungen angliederten.

Die Zeitschrift Der Sturm wurde 1910 durch Herwarth Walden gegründet. Sie wollte die künstlerischen Kräfte der jungen Generation sammeln und ihnen einen Einfluß in der Öffentlichkeit verschaffen. Sie war auf den Kampf gegen die Dichtung der Älteren eingestellt. Zu den Mitarbeitern des ersten Jahres gehörten u. a. Hermann Bang, Peter Baum, Rudolf Blümner, Dehmel, Alfred Döblin, Ehrenstein, Hardekopf, Kokoschka, Heinrich Mann, Ludwig Rubiner, Strindberg, Wedekind, Zech. Im gleichen Jahr 1910 wurde die Sammlung und Organisation der expressionistischen Maler, Bildhauer und Graphiker begonnen (Kokoschka, Nolde, Pechstein, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Marc, Picasso, Campendonk, Kandinsky u. a.) 1912 wurde die Kunstausstellung des Sturms gegründet und dadurch den Expressionisten und Kubisten die erste ständige Ausstellungsgelegenheit in Deutschland gegeben. Im fünften Jahrgang 1914 wurden zuerst die Dichtungen von August Stramm und Kurt Heynicke veröffentlicht. Kurt Heynicke, geb. 1891 in Liegnitz, aus dem Arbeiterstand hervorgegangen, schrieb drei Gedichtsammlungen: Rings fallen Sterne 1917, Das namenlose Angesicht 1920,

Gottes Geigen 1921. Zu den Mitarbeitern gehörten ferner Richard Behrens (Blutblüte), Wilhelm Runge und Kurt Striepe, beide 1916 gefallen, Kurt Liebmann, Lothar Schreyer, Kurt Schwitters. Zur Förderung der jungen Wortkunst wurden 1915 die wöchentlichen Sturmabende in Berlin eingeführt, an denen Rudolf Blümner die Werke der jungen Dichter vortrug. Im Jahre 1918 wurde die Sturmbühne ins Leben gerufen und ihre Leitung Lothar Schreyer anvertraut. Sie war die erste Stätte, an der expressionistische Dichtungen in absolut expressionistischer Art dargestellt wurden, und damit auch in theatergeschichtlicher Weise wichtig.

Talente des Frühexpressionismus

Däubler und Werfel

„Menschen schaukeln im Kosmos. Liebe ist ihnen Neigung zur Menschheit."

Däubler und Werfel sind unter dem großen Gesichtspunkt der religiösen und Mythendichter zusammenzufassen. Gemeinsam ist ihnen der echt expressionistische Wunsch der Wiedergeburt der Kunst, und zwar nicht durch Einzelbeobachtung und Einzelschilderung, sondern durch Ergreifen der Welt durch unmittelbares Schauen (Intuition). Als Stoff ihrer Dichtung gilt ihnen die Menschheit, Erde, Himmel, All und Ewigkeit. Däubler und Werfel wollen beide, so verschieden sie sind, in einer eigenartigen Mischung von Epik und Lyrik eine metaphysische symbolhafte Dichtung. Das Streben nach einem neuen Mythus, der den antiken und christlichen ablösen soll, zeigt sich bei Däubler mehr auf epischem, bei Werfel mehr auf lyrischem Gebiet.

Theodor Däubler, im südlichen Kulturboden wurzelnd, wurde 1876 in Triest geboren, war, wie er berichtet, frühzeitig schon von poetischen Träumen umfangen, lebte lange in Rom, Florenz und Paris, ging viel mit Malern um, namentlich mit Futuristen, und teilte mit ihnen die Absage an die Darstellung der Wirklichkeit. 1910 ward er durch Beihilfe von Freunden instand gesetzt, sein 30 000 Verse zählendes Hauptwerk, das Nordlicht, zu veröffentlichen. Däubler lebt jetzt in Berlin.

Episch-metaphysische Dichtung: Das Nordlicht 1910. Erster Teil: Das Mittelmeer (Prolog, Hymne der Höhe, Venedig, Rom, Neapel, Florenz, Der Traum von Venedig, Perlen von Venedig). Zweiter Teil: Sahara (Das Kataklisma, Das Ra-Drama, Der Ararat, Die indische Symphonie, Die iranische Rhapsodie, Die alexandrinische Fantasie oder das Weihnachtstryptichon, Roland oder ein germanisches Trauerspiel, Drei Ereignisse oder ein deutsches Trauerspiel, Die Apokalypse, Die Auferstehung des Fleisches, Der Ararat speit, Lieder im Seelenschein, Der flammende Lavabach, Astraler Gesang). Dritter Teil (unbedeutender): Pan, ein orphisches Intermezzo.

Gedichtbücher: Der sternhelle Weg 1915. Das Sternenkind (Ausgewählte Gedichte) 1916. Hymne an Italien 1916. Die Treppe zum Nordlicht (Eine Vision) 1920.

Prosa: Wir wollen nicht verweilen (autobiographische Fragmente) 1915. Mit silberner Sichel (Reiseschilderungen) 1915. Der neue Standpunkt (ein Werk über Malerei) 1916. Lucidarium in arte musicae (ein Buch über Musik) 1917.

Übersetzungen aus dem Französischen.

Unvermittelt taucht 1910 Theodor Däubler, 34 jährig, mit einem Riesenwerk auf. 1898 hatte Däubler den Prolog gedichtet, 1899 folgte die Vision von Venedig, 1900 der Abschnitt über Rom, 1909 der Sonettkranz an Venedig. Das Nordlicht ist ein romantischer Deutungsversuch der Geschichte, eine kühn geschaute geschichtsphilosophische Mythendichtung. In seinem Kern metaphysisch, zeigt das Werk eine merkwürdige Ungleichheit: herrliche, poetisch wirklich gestaltete Teile

stehen unvermittelt neben abstrakten Reflexionen und bloß „geredeten" Teilen. Byrons Pilgerfahrt Childe Harolds, Victor Hugos und Hamerlings geschichtsphilosophische Visionen sind Vorläufer dieser Dichtung. Der poetisch schönste Teil, das Mittelmeer, enthält die Wanderungen des Ich durch Italien. Das Ich wird am Schluß des ersten Teils durch den gleichzeitigen Tod des Weibes und des Kindes aufgehoben. Die Wogen dieser persönlichen Katastrophe schlagen mit den Wogen einer Erdrevolution (Kataklisma) zusammen; das Ich setzt im zweiten Teil seinen Weg durch die Welt fort, aber nicht als Einzelich, sondern als Zusammenfassung der Erd- und Menschheitsgeschichte. Die Wanderung dieses Ich geht von Ägypten, wo das Ra-Epos, die Tragödie des Sonnenanbeters, des Pharao Chuenaten (Amenophis IV.) eine Höhe der Dichtung bezeichnet, in willkürlich schweifenden, zuckenden geschichtsphilosophischen Bildern über Iran, Indien, Alexandria, über Spanien, Frankreich nach Deutschland. Das Überleben des Geistes ist der Grundgedanke. Ein einheitliches Kunstwerk ist Däublers Epos nicht. Erfüllt ist das Werk mit einer erstaunlichen Menge von Bildern und Symbolen, von historischen und philosophischen Gedanken, aber im ganzen ist doch mehr der Wunsch, als die Kraft einer mythenbildenden Fantasie zu erkennen. Durch die Dichtung, bisher die größte, die die junge Generation geschaffen, geht der Zug einer Hegelschen Universalität. Durch die Dinge der Welt wird eine Überwelt geschaut; alle persönlichen Probleme, Tragödien und Gesichtspunkte sind aufgehoben; alle Figuren und alle Reden sind nur Ausstrahlungen des Ich. Neben dieser Dichtung verschwinden die übrigen Werke Däublers. Reiner Lyriker ist er selten, und als solcher auch nicht sonderlich originell. Fesselnd aber ist überall der ausgeprägte Rhythmus der Verse: oft monoton, aber naturgebunden, schwelgend in tonmalenden Worten und Lauten. Die Prosa Däublers ist klar und voll Bildkraft, namentlich in der Schilderung südlicher Landschaften. Däubler hat im allgemeinen ein inniges Verhältnis zur romanischen Kunst und Literatur (im Gegensatz zu dem durchaus „gotischen" Rilke). Ein innerer Zug verbindet Däubler mit der modernen Malerei in Frankreich und Italien. Kein Dichter der Generation hat für bildende Kunst ein so ursprüngliches Gefühl wie Däubler.

Franz Werfel, geb. 1890 in Prag, lebte in Hamburg, Leipzig und Wien, später in Breitenstein am Semmering, steht unter den reinen Lyrikern dieses Zeitgeschlechtes mit am höchsten. Er schrieb die Gedichtsammlungen: Der Weltfreund 1911. Wir sind (Neue Gedichte) 1913. Einander (Oden, Lieder, Gestalten) 1915. Gesänge aus den drei Reichen (Auswahl aus den vorhergehenden Büchern) 1916. Der Gerichtstag (Fünf Bücher Verse: Geburt der Schatten; Stimmen, Gegenstimmen; Phänomen; Laurentin der Landstreicher; Der Gerichtstag) 1920.

Dramatisches: Der Besuch aus Elysium (einaktiges Drama) 1918. Die Mittagsgöttin (lyrisches Drama aus dem Gerichtstag) 1920. Der Spiegelmensch, Magische „Trilogie" 1921. Bocksgesang 1921.

Übertragung: Die Troerinnen des Euripides 1914.

Erzählendes: Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuld 1920. Der Spielhof (ein episches Fantasiewerk) 1920.

Werfel, ein Dichter von starkem Ethos, zählt ebenfalls zu den mythisch-religiös gestimmten Dichtern, sofern man wie Schleiermacher Religiosität als „Sinn und Geschmack fürs Unendliche, als Anschauung des Universums" auffaßt. Werfels frühestes Gedichtbuch: Der Weltfreund ist von Mombert beeinflußt, nur daß

bei Werfel auch ein Verhältnis zu christlichen Vorstellungen, die bei Mombert keine Rolle spielen, hinzukommt. Sprachlich ist bei dem jungen Werfel der Einfluß Rilkes zu erkennen, auch der Einfluß des Prager Dichterkreises mit seiner gelockerten Form und sensiblen Art. Im Weltfreund, dem sonnigsten und hellsten Gedichtbuch, das Werfel veröffentlicht hat, herrscht die Bejahung des Lebens. Alltägliches aus Kindheit und Jugend wird mit einer ganz unalltäglichen Schönheit ausgesprochen; gleichsam ineinandergefaltet, unentwickelt sind noch das Mythische und Ethische; die Schatten des Lebens werden erst leise empfunden. Das zweite Gedichtbuch: Wir sind ist reifer, aber bereits dunkler. Gemeint ist mit dem Titel Wir sind (wie mit Momberts „Ich bin" im ersten Aeondrama) das Existenzbewußtsein des Menschen, aber nicht des tatsächlichen, sondern eines metaphysischen Menschen, des „Gesetzes Mensch". Der Inhalt dieses Gedichtbuches zerlegt denkerisch, was im ersten Gedichtbuch noch Einheit war. „Wir sind — Wehe, daß wir sind — Gott der Leidenden und Handelnden, erbarme Dich unser — Hinab ist alles Spiel." Es ist eine Auseinandersetzung zwischen Mensch und Welt. Das Ziel ist, das Zeitliche ins Ewige, das Endliche ins Unendliche, die Nahwelt in die Gottwelt zu erheben. Eigentümlich und tragisch ist Werfels Verhältnis zur Sprache als Gesamtausdrucksmittel. Der Zweifel an der Gegenständlichkeit der Welt, und auch am Geistigsten, am Wort, ist ein Hauptmerkmal der neuen Generation; sie möchte das Leben nicht darstellen, sondern die Kunst soll das Leben selber sein; sie sucht, so könnte man sagen, nicht die Schilderung, sondern den „Schrei der Welt". Sie findet sich damit zu Anschauungen zurück, die Novalis und Hölderlin — bewußt und unbewußt — bereits am Anfang des vergangenen Jahrhunderts gehabt haben. Novalis verkündet bereits in den Fragmenten von 1798: „Es gibt Erzählungen, die ohne Zusammenhang sind, jedoch mit Assoziationen wie Träume. Gedichte, bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchstens einzelne Strophen verständlich — wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im großen haben und eine indirekte Wirkung wie Musik tun." Die dritte Gedichtsammlung Einander ist während der Kriegszeit entstanden und steht deutlich und nicht immer zu ihrem Vorteil unter dem Einfluß dieser Zeit. Auch die Übersetzung der Troerinnen des Euripides mit der Klage über den Krieg, prunkend, doch an einer Überfülle des Stiles leidend, gehört wie der Besuch aus Elysium zu den Dichtungen der Kriegszeit. Ein viertes großes Gedichtbuch: Der Gerichtstag enthält Balladen, Gesänge, ein dramatisch-lyrisches Spiel, die Mittagsgöttin (mit Laurentin als Mittelpunkt, der aus einem Landstreicher ein Klausner wird), Sprüche und Visionen. Das Werk erhebt sich bereits über die Verneinung des Krieges. Das allegorische Märchenstück Der Spiegelmensch wächst ganz organisch aus dem Wesen des Lyrikers und Mythikers heraus. Der Spiegelmensch bezeichnet das niedere Ich. Dieses Ich tritt leibhaft aus einem Zauberspiegel in einem Kloster heraus, begleitet Thamal, den erlösungsuchenden Menschen, durchs Leben, treibt ihn zum Vatermord und steigert ihn zu wahnwitziger Gottähnlichkeit. Thamal erlöst sich dadurch, daß er sich selber richtet. Er greift zum Giftbecher. Aus dem Todesschlaf erwacht er im Kloster, befreit schaut er durch den Zauberspiegel die Landschaften anderer Welten. Goethes Faust, Raimunds Zauberspiele und Ibsens Peer Gynt sind die Paten des Werkes. Im Bocksgesang (in Serbien zur Zeit der französischen

Revolution spielend) scheint Werfel andere Wege zu suchen. Vom Expressionismus sagte er sich programmatisch los. Im Erzählenden ist Werfel weniger glücklich, wenn schon das Buch vom Gedankenmörder zeitpsychologisch sehr interessant ist. Werfels Bedeutung wird auch wohl künftig wesentlich im Lyrischen beruhen.

Erzähler: Döblin Edschmid Flake Sack

„Die Welt ist da.
Sie zu wiederholen, wäre sinnlos."

Die erzählende Kunst spielt in der Bewegung zwischen 1910 und 1920 nur eine verhältnismäßig geringe Rolle. Sie sucht sicherlich Neues; aber Werke von Bedeutung wie der Lyrik oder auch dem Drama sind ihr bisher nicht gelungen. Im allgemeinen versagt der Expressionismus in der erzählenden Kunst. Er hat das Tempo der Erzählung ungeheuer beflügelt, er hat die Zustände der Erregung explosiv geschildert, er hat die Sprache gewandelt; das Nebeneinander der Geschehnisse aber hat er nicht an die Stelle des Nacheinander setzen können und im allgemeinen sieht er sich in der erzählenden Kunst zu starken Kompromissen mit einem verfeinerten Impressionismus genötigt.

Alfred Döblin (geb. 1878 in Stettin, Dr. med., lebt als Nervenarzt in Berlin) schrieb: Die drei Sprünge des Wang-lun (chinesischer Roman) 1915, Die Lobensteiner 1917 (Skizzen), Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine (Berliner Roman) 1918, Der schwarze Vorhang (Seelenstudie) 1919, Wallenstein (zweibändiger Roman) 1920, Lydia und Märchen, Lusitania (zwei kleine expressionistische Dramen) 1920.

Wang-lun und Wallenstein sind zwei der bedeutendsten Leistungen des jungen Geschlechts auf dem Gebiet des Romans. In Charakteristik und Schilderung aber stehen auch diese Werke noch auf impressionistischem Boden; Wang-lun vielleicht weniger als Wallenstein. Wang-lun ist die Geschichte eines chinesischen Rebellenführers und Apostels, der in einer chinesischen Aufstandsbewegung der Führer der wahrhaft Schwachen wird. Das fremdartige Kolorit, das mit Meisterschaft getroffen ist, hebt Menschen und Handlungen in eine seltsame Unwirklichkeit. Eine Steigerung nach der Seite der Schilderung bedeutet Wallenstein, aber die Stilelemente sind minder rein, und ein wahres Schlinggewächs von Einzelzügen erdrückt jede Komposition. In der Ausmalung der Umwelt, in der Bevorzugung pathologischer Zustände, die den Nervenarzt erkennen läßt, bleibt Döblin ganz auf dem Boden der älteren Generation, die modernen sprachlichen Mittel dürfen darüber nicht täuschen. Eigenartig und neu ist nur, daß trotz der überwältigenden Kleinmalerei die Handlungen gleichsam ursachlos auftreten und dadurch ein Gemisch von Wirklichkeit und Unwirklichkeit entsteht. Die Charaktere ersticken in ihrer unerträglichen Ausführlichkeit. Wallenstein erscheint wie ein „Oger", der sich ins Gespenstische verflüchtigt, Gustav Adolf als eine Fettmasse, der Kaiser als ein Entarteter. Döblin ist an der Darstellung des 30 jährigen Krieges ebenso gescheitert wie Ricarda Huch. Die große Anlage, das farbige Bild im einzelnen, ist nicht zu verkennen, aber das Ganze ist mißlungen. Vielleicht ein Frühwerk des Dichters ist der Schwarze Vorhang 1919 mit einer Seelenstudie der sexuellen Entwicklungszustände, ein etwas trocknes Buch. Unbedeutend sind die Lobensteiner und Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine.

Kasimir Edschmid (eigentlich Eduard Schmidt), geb. 1890 als Sohn eines Gymnasiallehrers in Darmstadt, studierte, reiste, hielt sich längere Zeit in Paris auf, veranstaltete 1917 und 1918 in Skandinavien Vorträge über neueste deutsche Literatur, lebt gegenwärtig in Darmstadt als Schriftsteller und Herausgeber der Dachstube und der Tribüne der Kunst und Zeit. Novellensammlung: Die sechs Mündungen 1915, Das rasende Leben 1916, Timur 1916, Die Fürstin (Einzelnovelle) 1920. Romane: Die achatenen Kugeln 1920 und Frauen 1921. Gedichte: Stehe vom Leben gestreichelt 1920. Kritische Schriften: Über den Expressionismus in der Literatur und Die doppelköpfige Nymphe 1920 (Essays über die moderne Literatur). Neubearbeitung des Schauspiels Kean 1921.

Radikaler und zugleich bewußter als Döblin in der Anwendung der Darstellungsmittel, die möglichst gleichzeitig alle Augenblicksbilder auffangen sollen, ist Edschmid. Er hat, was namentlich das Tempo beeinflußt, das heißere Temperament, aber auch den schärferen Kunstverstand und löst sich noch stärker von der Tradition als Döblin. Theoretisch ist Edschmid den meisten seines Zeitgeschlechts voran. Hier ist er Führer und deutender Erklärer zugleich. Die schon erwähnte Schrift über den Expressionismus, aber auch die Essaysammlung: Die doppelköpfige Nymphe dürfen zu den kritischen Bekenntnisschriften der Jugend gezählt werden. In seinem Schaffen geht er aus von der erotischen Novelle. Er hat wie der Goncourts den Heißhunger, Sinnesempfindungen zu erleben, in einem rasenden Tempo; er besitzt von den letzten Impressionisten, die vor der Wirklichkeit flohen, den Zug ins Fantastische; er hat von Sternheim den straffen, fast sportmäßig knappen rassigen Ausdruck. Die erste Novellensammlung: Die sechs Mündungen — so genannt, weil nach des Dichters Willen die Novellen einströmen sollen „in einen unendlichen Dreiklang unserer endlichsten Sensationen: des Verzichtes, der tiefen Trauer und des grenzenlosen Todes“ — trägt freilich einen viel zu anspruchsvollen Titel. Nur eine von ihnen (Yousouff) kann als bedeutender bezeichnet werden. Timur (drei Novellen), Das rasende Leben (zwei Novellen), haben den jagenden hetzenden Stil, die nie sich befriedigende koloristisch funkelnde und doch abspannende Wirkung eines gesprochenen Kino. Der farbige Pointillismus (das Anfügen von Tupfen neben Tupfen) in der Sprache, wird stärker in den großen Werken. Die Romane: Die achatenen Kugeln und Frauen stehen am meisten auf künstlerischem Neuland; sie sind nicht mehr aus dem Glauben an die Wirklichkeit geschrieben; sie sind nicht gestaltete, sondern atomisierte Werke, wollen keine Illusion, keine Zustände geben, wollen das Leben, so fantastisch es ist, nicht mehr widerspiegeln, wollen weder erklären noch schildern, weder spannen noch unterhalten. Sie wollen das Leben in der Fülle des Nebeneinander und Ineinander selber sein, das gebrochene, fließende, flimmernde Leben, wollen ganz aktiv, abstrakt, überindividuell, registrierend und ekstatisch, zeitlos und raumlos zugleich sein. Die Achatenen Kugeln sind der erste größere Versuch Edschmids einer die Welt durchstürmenden, in rasendem Tempo rollenden, immer explodierenden Erzählung unter expressionistischem Kunstgesetz. Die Handlung selbst — und das ist der Mangel — ist ohne Kraft. Die Wirkung im Großen zerfällt. Der Roman Frauen bedeutet eine Weiterentwicklung. Fürs erste aber bleibt selbst bei Edschmid die Erfüllung des neuen Kunstideals noch zweifelhaft.

Otto Flake, geb. 1880 in Metz, schrieb anfangs in glänzend impressionistischen geschliffenem Stil das Logbuch (Skizzen), das Freitagskind (biographischer Roman) und andere Bücher voll Klarheit und kühler Abgemessenheit in der Art von Anatole France. Mit Horns

Ring, Stadt des Hirns und dem Kriegsdrama: Im dritten Jahr nimmt er eine Wendung zum Expressionismus. In dem Roman Nein und Ja 1920 nähert er sich der Art Georg Kaisers.

In der Einleitung zur Stadt des Hirns 1919 entwickelt Otto Flake die Theorie des neuen Romans: Unbürgerlichkeit des Stoffs, Abstraktion der Darstellung und Simultaneität (Gleichzeitigkeit) der Ereignisse sind die Forderungen. Sie werden durch folgende Gegenüberstellung etwas deutlicher: Der alte (naturalistische) Roman liebte bürgerliche Stoffe (Liebesgeschichten, Erbschaften, Verlobung, Scheidung, Machtfragen, Existenzkampf); der neue Roman sieht davon ab, läßt die Welt als Vorstellung dem Hirn entrollen und drängt alles Stoffliche möglichst zurück. Der naturalistische Roman liebte konkrete Erzählung, möglichst anschauliche Schilderung der sichtbaren Welt, psychologische Zergliederung, Darstellung der Gefühle und Stimmungen; der neue Roman erstrebt möglichste Abstraktion; der naturalistische Roman gab seine Schilderungen nach dem Gesetz des Nacheinander, der neue Roman gibt eine Darstellung des Ineinander und des Nebeneinander durch Einschaltung von verschiedenen Erzählungen. Das Schaffen Flakes nach dessen Grundsätzen kam über das Wollen nicht hinaus oder griff unabsichtlich zu den alten Darstellungsmitteln zurück.

Gustav Sack (Sohn eines Lehrers, geb. 1885 in Schermbeck am Niederrhein, studierte, fiel 1916 in Rumänien) ist bei Lebzeiten nicht zur Geltung gekommen. Keins seiner größeren Werke sah er gedruckt. Nach seinem Tode ward er fast überschwenglich gefeiert. Er hinterließ Novellen, Skizzen, Verse, Romane und ein Drama. Das bedeutendste sind die Romane mit stark autobiographischem Charakter: Ein verbummelter Student (Entwurf 1910, erschien 1918), Ein Namenloser, geschrieben 1913, veröffentlicht 1919; ein dritter Roman (Paralyse), der den freien Menschen darstellen sollte, ward nicht vollendet. Sack, mehr Impressionist als Expressionist, mutet fast Conradisch an. Wie dieser (Adam Mensch und zahllose andere Entwürfe) hat er eine ungeheure Subjektivität; wie dieser zergliedert er an sich selbst mit grausamster Aufrichtigkeit erotische Probleme aus seiner Studentenzeit; wie dieser rang er mit Entbehrungen aller Art, wie dieser sank er inmitten sich klärender Entwicklung in ein frühes Grab. Schmerzlich, bis zur Selbstzerfleischung wühlt er in seinen erotischen Erlebnissen. Das Naturgefühl ist stärker als bei Conradi; aber die denkerischen Zergliederungen der Handlung lassen sich bei Conradi und Sack doch leicht von der künstlerischen Darstellung abheben. Seine gesammelten Werke erschienen 1920.

Leonhard Frank, geb. 1882 in Würzburg, schrieb: Die Räuberbande 1914 (einen Würzburger Bubenroman, der in lebensvollster Weise die Entwicklung knabenhafter Romantiker schildert), die Erzählung: Die Ursache (Austoben eines alten Rachegefühls gegen einen Lehrer, verbunden mit einer Anklage gegen die Todesstrafe), Der Mensch ist gut (eine Reihe von novellenartigen, teilweise sehr verzerrten Dichtungen gegen die Greuel des Krieges). Das Bild von Leonhard Frank ist mit diesen Werken noch nicht geklärt.

Von jüngeren Erzählern seien noch genannt: Der Schweizer Hermann Kesser (eigentlich Kaeser, geb. 1880 in München, lebt in Zürich) mit den Erzählungen Lukas Langkofler, Das Verbrechen der Elise Geitler 1912, vor allem aber mit dem expressionistischen Roman: Die Stunde des Martin Jochner 1916; ferner Ernst Weiß, geb. 1884 (Tiere in Ketten 1918, Mensch gegen Mensch 1920) und Heinrich Eduard Jacob, geb. 1889 (Der Zwanzigjährige 1918, Das Geschenk der schönen Erde 1918, Die Physiker von Syrakus 1920).

Dramatiker:

Kaiser Hasenclever Stramm Johst Unruh Toller Kornfeld

> Wir warten auf einen, der unser Schicksal neu deutet, den nenne ich Dramatiker und stark. Unser Haupt-Mann ist groß als Künstler, aber als Denker befangen. So gilt es, durch Symbole der Ewigkeit zu reden.
>
> Sorge, Der Bettler.

Die Dramatiker des neuen Geschlechtes sind erfolgreicher als die Epiker. Sie haben auch beim Publikum mehr Erfolg. Eine Wolke von bildenden Künstlern und Theaterleuten trägt sie. Die Dramatiker der neuen Bewegung suchen bestimmter

nach neuen Formen als die Epiker. Sie wollen über alle äußere Lebensdarstellung hinaus, wollen eine Deutung des Lebens. Sie sind formloser als die Impressionisten, stellen keine Dramaturgie mehr auf, heben die Individualitäten auf, suchen die Darstellung des Menschen in seiner Allgemeinheit, leugnen die Schuld, leugnen die Tragik, verwandeln den Kampf der Gegensätze in einen inneren Vorgang, gelangen teils zum gesprochenen Kino, teils zum gesprochenen Oratorium. Ihr Streben nach Vergeistigung ist sehr groß. Das Publikum tut meist so, als ob es die Absicht verstünde. Das endliche Ergebnis läßt sich noch nicht feststellen. Künstlerisch betrachtet, sind sie über Strindbergs letzte Werke kaum hinausgekommen.

Georg Kaiser, geb. 1871 in Magdeburg, Sohn eines Kaufmanns, besuchte die Schule in Magdeburg, verbrachte als Kaufmann drei Jahre in Südamerika (Buenos Aires), kehrte über Spanien und Italien nach Deutschland zurück, schrieb mit 25 Jahren das erste Stück, übersiedelte 1908 nach Seeheim, 1911 nach Weimar, lebte später in Tutzing am Starnberger See, häufte Schulden auf, wurde 1921 wegen Unterschlagung in einen Strafprozeß verwickelt, verteidigte sich mit maßloser Selbstüberhebung — „man stelle nicht einen Heinrich von Kleist vor Gericht, das ist unfair. Unsinnig ist der Satz, alles ist gleich vor dem Gesetz. Ich bin nicht jeder. Wenn der Kultusminister Hänisch gesagt hat, es ist ein großes Unglück, das Kaiser getroffen hat, so sage ich: es ist ein nationales Unglück" — doch trug diese Verteidigung, die die Begriffe vieler verwirrte, deutlich den Stempel der Reklame an sich.

Komödien, Grotesken und Tragikomödien: Der Fall des Schülers Vegesack; Rektor Kleist (erschienen 1918), Die jüdische Witwe 1911, König Hahnrei 1913, Europa 1915, Der Zentaur 1916, Die Sorina (früher Der bethlehemitische Kindermord genannt) 1917. Symbolistisches Drama: Die Bürger von Calais 1914. Expressionistische Dramen: Von Morgen bis Mitternacht 1916. Die Versuchung (früher Die Mutter Gottes genannt) 1917. Die Koralle 1917. Gas 1918. Frauenopfer 1918. Der Brand im Opernhaus 1918. Juana (tragischer Einakter) 1918. Hölle Weg Erde 1919.

Kaiser nahm seinen Weg von Shaw und Wedekind. Er zeigte schon in dem Erstlingswerk, einem harmlosen Stück, auffallende Theatersicherheit. Später gab er in zwei Schulkomödien Karikaturen im Geist von Wedekind. Im Stil von Bernard Shaw verfaßte er die nervös beweglichen impressionistischen Komödien: Die jüdische Witwe (eine Parodie auf Nebukadnezar, Holofernes und Judith), König Hahnrei (eine Travestie des König Marke- und Tristanstoffes), Europa, Zentaur, Sorina: geistreich, ironisch, erotisch, aber kalt und nur intellektuell.

Dann wendet sich Kaiser zur feierlichen Legende Maeterlinckschen Stiles. Die Bürger von Calais sind das Werk, mit dem er sich von der Shawschen Komödie abkehrt. Die sechs Bürger von Calais, die auf Befehl des englischen Königs durch Henkershand für ihre Vaterstadt sterben sollen, hat Rodin in einer Gruppe dargestellt. Kaisers Stück verherrlicht den Willen zum Werk. Der Ratsherr Eustache de Saint Pierre tötet sich selbst, damit er der Gefahr entgeht, durch einen Zufall gerettet zu werden. Von der feierlichen Pracht und Bilderfülle der Legende wendet sich der Dichter nun zu Werken in Strindbergs Stil. Sie sind intellektuell; Werke raffinierter Gehirnkunst. Gärendes Übergangswerk ist Die Versuchung. Hauptwerke: Von Morgen bis Mitternacht, Koralle, Gas. Nebenwerke: Frauenopfer, Brand im Opernhaus, Hölle Weg Erde.

Ein Ehebruch aus Idealismus führt die Heldin statt zur Höhe in die Tiefe (Die Versuchung). Ein Kassierer, durch den Anblick eines Weibes aus der Bahn gerissen, beraubt die Kasse, durchstürmt in wenig Stunden Rausch und Ekel, bekennt in der Heilsarmee seine

Schuld, findet auch bei den Heiligen die gleiche Gier, erschießt sich (Von Morgen bis Mitternacht). Ein Milliardär, durch ein Wundergas, das er erfunden, der Gebieter der Welt, von der Erinnerung an die freudlose Jugend gequält, tötet den Sekretär, seinen Doppelgänger, der eine glückliche Jugend gehabt, nimmt dessen einziges Unterscheidungsmerkmal, die Koralle, an sich, berauscht sich am Scheingenuß der Erinnerung an eine glückliche Jugend und stirbt verklärt (Koralle, erster Teil). Der Sohn des Milliardärs will Menschenglück, nicht Einzelglück. Das Riesenwerk des Vaters, das explodiert ist, will er nicht wieder erbauen. Er will das Land verschenken. Aber die Menschen wollen es nicht. Sie wollen nicht Glück, sie wollen Arbeit und Geld. Erst das kommende Geschlecht wird glücklicher. (Der Koralle zweiter Teil, Gas). Ein „Wanderer", Künstler, Seher, Profet sucht einen „Weg". Die Hölle ist die Welt des Kapitalismus; der Weg ist die Erkenntnis, daß es weder Schuldige noch Unschuldige gibt, daß alle gegen alle schuldig sind. Es gibt in Wahrheit keinen Übeltäter; alle Menschen sollen Brüder werden; die Erde hat sie neu geboren (Hölle Weg Erde).

Das Drama Georg Kaisers ist aufpeitschend, rasend im Tempo, straff in der Sprache, gedankenhaft, aber erkünstelt und kalt. Seine bleibende Bedeutung ist fragwürdig.

Walter Hasenclever, geb. 1890 in Aachen, studierte in Oxford, Lausanne und Leipzig, ward 1915 zum Heeresdienst eingezogen, hielt sich viel in Lazaretten und Sanatorien auf, lebte eine Zeitlang als Herausgeber der Zeitschrift Menschen in Dresden, dann in Köln.

Gedichte: Der Jüngling 1913. Tod und Auferstehung 1916.

Dramen: Der Sohn 1914. Der Retter 1915. Antigone (nach Sophokles) 1918. Die Menschen 1918. Die Entscheidung (Lustspiel) 1919. Jenseits 1920. Die Pest (Film) 1920. Gobseck (nach Balzac) 1921.

Suchende Nervosität ist das Kennzeichen Hasenclevers. Das Stück: Der Sohn, von Strindberg, Wedekind, Hofmannsthal, Sternheim und Richard Sorge (Der Bettler) bestimmt, hat ihn berühmt gemacht. In ihm sah die Jugend die zwei Grundthemen erfaßt, die sie im geheimen durchwühlten: das erotische Problem und den Gegensatz zwischen älterer und jüngerer Generation. „Ich will rufen zur Befreiung der Jungen und Edlen in der Welt; Tod den Vätern, die uns verachten." Bis zum Gedankenmord am Vater geht der Haß. Natürlich ist der Kampf nicht als real zu betrachten; der Kampf spielt sich im expressionistischen Sinn nur im Geiste des Sohnes ab. Urgefühle prallen aufeinander. Der Sohn ist einfach der junge Mensch, der Vater ist die Verkörperung der feindlichen Außenwelt. Das Thema des Kampfes zwischen alter und junger Generation geht durch sehr viele Werke der Zeit (Sorge, Werfel, Barlach), auch durch die zahlreichen Friedrichsdramen (Böttticher, Goltz u. a.). In merkwürdig rascher Folge verwelkte — wie fast alle Lyrik der Revolution 1918 — die politische Dichtung Hasenclevers; das kriegsfeindliche Drama Der Retter, wo der junge Dichter Hasenclever, den die Königin liebt, und der Feldmarschall, der Vertreter der Gewalt, aufeinanderstoßen, ward bald lächerlich; Antigone war ein gründlich mißlungener Versuch, eine ewige Dichtung mit Pazifismus und Hysterie zu durchdringen; Menschen, Entscheidung, Pest waren vergänglich; Jenseits, ein balladenhaft okkultistisches Seelendrama, nur zwischen zwei Personen spielend und technisch vollendet, zeigt Hasenclever als Künstler; Gobseck war ein von Sternheim, Sudermann und Balzac zusammengesetztes Kinostück.

August Stramm, geb. 1874 in Münster, ist der entschlossenste expressionistische Dramatiker des jungen Geschlechts. Er war höherer Postbeamter, hatte zum Dr. phil. promoviert, fiel als Hauptmann 1915 in Rußland. Stramm ist der künstlerische Mittelpunkt des Sturmkreises. Er schrieb als Lyriker: Du



(Liebesgedichte) 1914; Die Menschheit; Tropfblut, nachgelassene Gedichte. Er zeigt als Lyriker wie als Dramatiker das gleiche Bestreben: zwischen Leben und Dichtung, zwischen Dichter und Kunstgenießer soll möglichst jede hemmende Schranke fallen; das Erleben des Dramatikers soll durch ungeheure Vereinfachung und Vergeistigung des Vorgangs, durch höchste Konzentrierung der Seele und des Ausdrucks, durch neuartige, zwingende Wortbildungen und Sinnbeziehungen unmittelbar wie ein elektrischer Funke auf den Zuschauer oder Leser hinüberspringen. In vieler Beziehung ist Stramms einsilbige Sprache eine Weiterentwicklung von Sternheims Telegrammstil, aber Stramm hat nicht Sternheims kühle Berechnung, er ist künstlerischer und radikaler, er will die Ekstase; er will Urlaute finden, die den ganzen Menschen in Schwingung versetzen. Das Prinzip des Dichters deutet vielleicht auf eine kommende Kunst; es läßt sich sehr wohl denken, daß diese unmittelbare Übertragung durch eine verfeinerte, mit Symbolismen durchsetzte, glühende Dichtersprache einmal künstlerische Wirklichkeit wird. Stramm hat dazu nur erste Versuche unternommen. Seine Dramen sind meist einaktige, wesentlich pantomimische Dichtungen mit einsilbigem Dialog, jähen Ausrufen, hysterischen Schreien, traumhaft unbestimmten Geschehnissen. Man hat im allgemeinen den Eindruck, daß ein noch stark von konventionellen Vorstellungen abhängiger Dichter stofflich am Alten hängen bleibt, aber nach neuen technischen Ausdrucksmitteln ringt (Die Unfruchtbaren; Rudimentär; Die Heidebraut; Erwachen; Kräfte; Geschehen). Alle diese Dramen erschienen zwischen 1914 und 1920.

Von den übrigen Dramatikern sind die bedeutendsten:

Hanns Johst, geb. 1890 in Seerhausen in Sachsen, studierte erst Medizin, dann Germanistik und Kunstgeschichte, lebt in Oberallmannshausen am Starnberger See, schrieb als einer der frühesten ein Nachtbild aus dem Kriege: Die Stunde der Sterbenden 1914. („In uns muß irgendwo die Rettung liegen"), dann die sächsische Bauern- und Kornwucherkomödie Stroh, ein etwas matteres naturalistisches Werk, und das ekstatische Szenarium Der junge Mensch 1916, ein mitleidvolles, drängendes Seelengemälde des sterbenden jungen Fantasiemenschen. Noch einmal gestaltete Johst in tragisch erhöhter Weise in dem halb symbolischen Grabbedrama Der Einsame 1919 ein Künstlerschicksal. Sein Bestes gab Johst in dem Drama Der König 1920, der Tragödie des Fantasie- und Dichtermenschen, der wie Ludwig der Zweite von Bayern dem unerbittlichen Gesetz der Wirklichkeit erliegt. Ein autobiographisch gefärbter Roman, Der Anfang 1917, gab vielfach Selbstdurchlebtes. Johst schrieb noch: Wegwärts 1916, Mutter (2 Gedichtbücher) 1921, Kreuzweg (Roman) 1921. Johst ist einer der unverkünsteltsten Dichter der jungen Generation.

Fritz von Unruh, geb. 1885 in Koblenz, mit preußischen Prinzen erzogen, diente bei einem Potsdamer Garderegiment, nahm am Kriege teil, zeitweise in der Umgebung des Kronprinzen, erlebte während des Krieges eine Umkehr, ging nach dem Krieg in die Schweiz, lebt in Oranien in Hessen. Die Ehrlichkeit und das künstlerische Wollen Fritz von Unruhs ist nicht zu verkennen. Als Dramatiker ist er überschätzt. Seine Entwickelung ist typisch: in dem Drama Offiziere 1912, einfach und klar, das freudige Bekenntnis des Soldaten zum Kriege, Tragik des Berufsoffiziers im Frieden; in Louis Ferdinand 1914, schon pointillistisch im Stil, Konflikt des Offiziers zwischen Ehrgeiz und Subordination; freiwilliger Tod des Offiziers auf dem Schlachtfeld. In der ekstatischen Dichtung Vor der Entscheidung 1915, im Felde entstanden, Zweifel an der Sendung Preußens, Ringen mit Gott, Klage und Anklage. In der novellistischen Prosadichtung Opfergang (Verdun 1916) qualvoller Druck; in dem expressionistischen Drama Ein Geschlecht 1918, ebenfalls 1916 vor Verdun entstanden, stromartiges Hervorbrechen des Hasses gegen den Krieg. Im Drama Platz 1920 (zweiter Teil des Dramas Ein Geschlecht, der dritte steht noch aus) Hinausschreien des

Schmerzes; „Erlösung des Menschen aus der Gleichgültigkeit seiner Natur und ethische Erneuerung des ganzen Volkes durch die Liebe." Übersteigerung des inneren Schauens. Bildlose Symbolkunst. Gewollt, aber nicht gekonnt.

Ernst Toller, geb. 1893 in Samotschin, studierte, war Kriegsfreiwilliger, meldete sich aus Tätigkeitsdrang zur Maschinengewehrabteilung, wegen Erschöpfung Januar 1917 aus dem Heeresdienst entlassen, von den Kriegserlebnissen vorwärts getrieben, sucht Anschluß an Pazifisten in Deutschland, kommt durch Kurt Eisner zur Partei der Münchner Unabhängigen, wird des Landesverrates angeklagt, aus der Haft entlassen, widerstrebt dem Blutvergießen, sieht sich nach Eisners Tod als Führer an die Spitze der Roten Armee gestellt, zu 5 Jahren Festung verurteilt. Dramen: Die Wandlung 1918 (das stärkste und fantasievollste Werk der expressionistischen Kriegsdichtung, wenn auch ohne dramatische Kraft). Masse Mensch 1921 (im Gefängnis geschrieben, Abrechnung mit der Revolution, Heldin eine Frau, Gegensatz von Masse und Mensch).

Paul Kornfeld, geb. 1889 in Prag, schrieb zwei Dramen: Die Verführung 1917 und Himmel und Hölle 1919. Die Verführung ist die Lockung zum Leben, an der Bitterlich, der Held des Dramas, zerschellt, weil ihn sein inneres Gesetz nicht zum Leben bestimmt. Das Drama ist streng expressionistisch, fast nur Monolog; alles ist innerer Vorgang; alles, was geschieht, ist abstrakt; die visionären Gestalten reden, aber handeln nicht. Das zweite Stück ist symbolhafter. „Sprachkunst und Tonkunst. Nicht Drama, nicht Oper entsteht, aber Oratorium" (B. Diebold).

Zu nennen sind noch: Hermann Essig (1878 bis 1918) mit den Dramen: Die Weiber von Weinsberg 1909, Die Glückskuh 1910, Der Held vom Wald 1912 und dem satirischen Roman Taifun; Ernst Barlach, Zeichner und Plastiker, geb. 1870, mit den Dramen: Der tote Tag, Der arme Vetter, Die echten Sedemunds 1920; Reinhard Göring, ebenso wie Else Lasker-Schüler, der Epiker Wilhelm Schäfer, die Dramatiker Oskar Kokoschka, Paul Gurk und Ernst Barlach auch bildender Künstler, schrieb die Dramen: Seeschlacht 1917, Der Zweite 1918, Scapa Flow 1920; Dietzenschmidt (eigentlich Anton Schmidt), von deutschböhmischen Bauern abstammend, geb. 1893, verfaßte an Dramen: Kleine Sklavin (Tragikomödie naturalistischen Stils) 1918, Christopher und Die St. Jacobsfahrt, zwei Legenden 1920 und die Novellen König Tod; Oskar Kokoschka, geb. 1886, Professor der Malerei an der Dresdner Akademie, ward auch als Dramatiker bekannt mit den drei expressionistischen Werken: Der brennende Dornbusch; Mörder, Hoffnung der Frauen; Hiob.

Die Lyriker: Stadler Heym Stramm Becher Trakl Flex

Die Lyrik im engeren Sinne, die musikalische Lyrik, wie sie Hölty, Goethe, Brentano, Eichendorff, Uhland, Heine, Storm, Greif, Liliencron und Falke gegeben hatten, gehört in der Dichtung von 1910 bis 1920 fast zu den Ausnahmen. Sie ist schon bei der letzten Generation des 19. Jahrhunderts von der malerisch-plastischen Lyrik verdrängt (Rilke, Stefan George, Ernst Schur, Walter Heymann). Bei anderen Dichtern mischen sich malerisch-plastische, musikalische und metaphysische Gattung (Werfel, Däubler). Was man expressionistische Lyrik im engeren Sinne nennt (Stramm, Becher, Lichtenstein), hat mit der musikalischen Lyrik im älteren Sinn überhaupt nichts mehr zu tun, sondern nur noch mit der metaphysischen und malerisch-plastischen. Dabei entwickelt sich ein höchst merkwürdiger Zustand. Auf der einen Seite bildet sich in der Lyrik eine neue Sprache, ein höchst verfeinerter Rhythmus, eine ganz eigentümliche Welt von Ideen heraus. Auf der anderen Seite zeigt die expressionistische Lyrik frühzeitig eine Gleichartigkeit des Ausdrucks, die fast bis zur Erstarrung geht. Die Zahl der ausgeprägten Persönlichkeiten unter den Lyrikern des Frühexpressionismus ist klein. Es ist das ganz ähnlich wie bei den expressionistischen Malern, die, von den Führern abgesehen, meist eine überraschende Ähnlichkeit zeigen. Gemessen an den Lyrikern der klassischen, romantischen

und realistischen Dichtung von Hölderlin bis Keller, von Heine bis Liliencron sind die Expressionisten fremdartig; wild; jeder eine felsige Insel. Verglichen miteinander, tragen sie merkwürdig ähnliche Züge.

Man unterscheidet am besten Vorläufer der expressionistischen Lyrik (Else Lasker-Schüler, Ernst Stadler, Georg Heym, Oskar Loercke, Max Herrmann-Neiße) und eigentlich expressionistische Lyriker (Stramm, Becher, Heynicke, Lichtenstein, Ehrenstein, Rubiner, Klemm, Benn, Rheiner). Daneben gibt es auch eine Reihe von lyrischen Außenseitern, von selbständigen Talenten, die der expressionistischen Fahne nicht folgen; sie atmen den neuen Geist des lyrischen Wollens, sind in der Formgebung eklektisch, zeigen aber irgendwie eine eigene Note (Trakl, Klabund, Walter Heymann, Karl Schloß, Benno Geiger, Kurt Benndorf). Endlich wäre auch eine Gruppe Neutraler zu unterscheiden (Walter Flex, Bruno Frank, Will Vesper, Rudolf Alexander Schröder, Albert Rausch, Armin Wegner und Alfred Günther). Im folgenden wird zum erstenmal der Versuch einer Gruppierung der modernen Lyriker gemacht.

*

Ernst Stadler (geb. 1883 in Kolmar, war in Straßburg Dozent für deutsche Sprache und Literatur, gefallen 1914 im Westen) hat nur zwei Gedichtbücher hinterlassen: Präludien 1904 und Der Aufbruch 1914. In diesem die bezeichnenden Worte: „Ich bin nur Flamme, Durst und Schrei und Brand." Seine weitausladenden Verse, die kunstvolle Reime verbinden, sind voll Sehnsucht nach neuen Lebensformen, nach neuer Erkenntnis, nach neuem Kunstausdruck. Ist einer der klarsten, bestimmtesten, innerlich festesten modernen Lyriker. Steht den Impressionisten noch nahe.

Georg Heym (geb. 1887 in Hirschberg, kam dreizehnjährig nach Berlin, studierte die Rechte in Würzburg und Berlin, brach beim Eislaufen auf der Havel ein und ertrank 1912 mit seinem Freunde, dem Lyriker Ernst Balcke bei Schwanenwerder). Von ihm: Der ewige Tag 1910. Umbra vitae 1912 (nachgelassene Gedichte). Der Dieb (Novellen) 1913. Auch er zählt nicht zu den Expressionisten, weder nach Form noch Sprache. Es ist eigentlich nur das besondere Stoffgebiet, das ihm eine andere Stelle anweist. Bedrückende Schilderung des Grauens und der Öde. (Der Gott der Stadt, Die Dämonen der Städte, Der Tod der Liebenden u. a.). Die Herkunft aus impressionistischer, zum Teil sogar naturalistischer Wurzel ist deutlich erkennbar. Übergang zu neuen Entwicklungsformen.

Ernst Schur (1876 bis 1912), Lyriker und Essayist, mit Unrecht heut fast vergessen, ist Ausklang der Holz-Schlafschen Richtung (Seht, es sind Schmerzen, an denen wir leiden; Weltstimme). Bücher über japanische Kunst, über Tolstoi, über Melchior Lechter. Maler-Lyriker.

Erich Mühsam, geb. 1878 in Berlin, der „Edelanarchist", der „letzte Bohemien", war politischer Führer während der Münchner Räteregierung, wurde zu 15 Jahren Festung verurteilt, gab Kain, eine Zeitschrift für Menschlichkeit von 1911 bis 1915 heraus (Kainkalender 1912 und 1913). Gedichtbücher: Wüste Krater Wolken; Brennende Erde.

Max Herrmann-Neisse, geb. 1886, bildet eine Zwischenstufe zu den Expressionisten (Ein kleines Leben; Das Buch Franziskus; Sie und die Stadt; Empörung Andacht Ewigkeit; Verbannung; Die Preisgabe). Mehr Betrachter als Gestalter, halb Gefühls-halb Gehirnkünstler. Ferner ist hier zu nennen: Oskar Loercke, geb. 1884, mit den Gedichtbüchern: Wanderschaft 1911 und Gedichte 1916. Dazu Essays und Erzählungen: Der Turmbau, Der Chimärenreiter, Der Prinz und der Tiger.

*

August Stramm, dessen wir schon beim Drama gedachten, der kühnste, überzeitlichste, extremste, aber auch gestaltloseste der eigentlich expressionistischen Dichter, Höhepunkt der expressionistischen Kunst, schrieb „Du" (Liebesgedichte) 1915. Stammeln. Urlaute. Neu

gebildete Worte. Die Form in altem Sinn ist gänzlich verschwunden. Neues Klanggebilde wohl gesucht, aber nicht erreicht.

Johannes Becher (geb. 1891 in München), Verfasser zahlreicher Bücher: Verfall und Triumph (Versuche in Prosa) 1914. Das neue Gedicht 1919. Gedichte für ein Volk 1919. Gedichte um Lotte 1919. Um Gott 1921. Schwungvoller als Stramm, hemmungslos, hymnisch, fortwährend jagend, springend, schreiend, explosiv, Sturm- und Drangdichtung, ohne klare Anschauung, aber bannend und zu „steiler" Ekstase peitschend.

Kurt Heynicke (geb. 1891 in Liegnitz, Arbeiterkind, Volksschüler, Bureaumensch, Kaufmann). „Lächelst du, Mensch, der du fühlst das gesegnete Dasein? O, wir sind nichts. Ein Tier im Stall. Nur unsere Seele ist manchmal ein Dom, drin wir zueinander beten können." Wir gedachten seiner schon bei den Sturmdichtern. Heynicke ist Dehmel und Verhaeren verwandt; er ist edler, ruhiger, blühender als Becher.

Ludwig Rubiner (1882 bis 1920), ausgesprochener Expressionist in den Gedichten: Das himmlische Licht 1917, gab in der Essaysammlung: Der Mensch in der Mitte eine wichtige Darlegung des Aktivismus und des Expressionismus 1917.

Alfred Lichtenstein (geb. 1889 in Berlin, studierte, trat bei Kriegsbeginn in das Heer, fiel 1914 im Westen). Die Dämmerung 1913. Gedichte und Geschichten 1919.

Ferner: Albert Ehrenstein, geb. 1886 in Wien, mit den Gedichtbüchern: Die weiße Zeit 1916, Der Mensch schreit 1916, Die rote Zeit 1917, Gesamtausgabe 1920; Alfred Wolfenstein, geb. 1888, Gehirndichter, politisch revolutionär. Wilhelm Klemm, geb. 1881, und der ihm verwandte Gottfried Benn, geb. 1886, sind beide aus der Sammelbücherei der Aktionslyrik bekannt; Benn, von Beruf Arzt, gibt Krankenhausbilder (Morgue 1912) und steigt oft in das tiefste sexuelle Gebiet; Walter Rheiner (Das schmerzliche Meer 1918) u. a.

*

Georg Trakl, geb. 1887 in Salzburg, studierte Pharmazie, war an einem Garnisonslazarett in Innsbruck tätig, gab diese Tätigkeit auf, versank in Schwermut, frönte dem Genuß von starken Rauschmitteln, war fast ohne Hab und Gut, als der Krieg ausbrach und er mit einem fliegenden Spital ins Feld rücken mußte. Er erkrankte, kam in das Garnisonsspital nach Krakau und starb 1914 wahrscheinlich an einem Gift, das er zu sich genommen. Sein Diener, ein Bergarbeiter aus Hallstatt, war der einzige Mensch, der bei Trakls Begräbnis als Leidtragender zugegen war. Von ihm: Gedichte 1914. Sebastian im Traum 1914. Dichtungen 1919. Das Kennzeichnende seiner Lyrik ist das Feierliche und Resignierte, elegisch Musikvolle. Er fand für sein Lied einen fast an Hölderlin mahnenden starken und reinen Ausdruck. Jenseitige Worte und Klänge. Völliger Fremdling unter den Menschen. Hymnisch und träumerisch.

Klabund, eigentlich Alfred Henschke, geb. 1891 in Crossen, hat außerordentlich viel und oft höchst Widerspruchsvolles geschrieben. Volkstümlich Einfaches neben raffiniert Literarischem. Gedichte: Morgenrot, Klabund, die Tage dämmern! 1912; Die Himmelsleiter 1916, Übersetzungen chinesischer Lyrik 1915. Erzählendes: Moreau, Roman eines Soldaten; Bracke, ein Eulenspiegelroman.

Ferner: Karl Schloß (Gedichte 1905) zeigt merkwürdigen Einfluß von Maeterlinck; Walter Heymann (1882 bis 1915), Ostpreuße, schrieb: Der Springbrunnen; Nehrungslieder, Die Tanne; Fahrt und Flug. Herb und zeichnerisch ist Heymann ein ausgesprochener Landschaftsdichter, ebenso wie der Obersachse Friedrich Kurt Benndorf, geb. 1871 in Chemnitz, in dessen symbolistisch und philosophisch gerichtete Naturdichtung (Kreise, Heft 1 bis 33) das musikalische Element in musikalischen Beigaben direkt eingreift; verfaßte auch ein Buch über Samain und zwei grundlegende Schriften über Mombert (1910 und 1917).

*

Walter Flex, Thüringer, geb. 1887 in Eisenach, war Erzieher im Hause Bismarck, gefallen 1917 bei der Eroberung der Insel Ösel, schrieb Kriegsgesänge: Sonne und Schild 1915, Vom großen Abendmahl 1916, Im Feld zwischen Nacht und Tag 1917, außerdem Erzählendes: Wallensteins Antlitz (Novellenband) und das Romanbruchstück aus dem

Kriegsbeginn: Wolf Eschlohr. Bedeutend ist Der Wanderer zwischen zwei Welten, ein Kriegserlebnis. Walter Flex ist lebendig, frisch, kraftvoll, ein Vertreter der für Deutschlands Sieg im Weltkrieg begeisterten Jugend, der ritterliche frühgefallene Sänger der Kriegsfreiwilligen von 1914. Dichterisch Originelles ist wenig an ihm. Dramatisches: Klaus von Bismarck. Er schrieb auch die Geschichte der russischen Frühjahrsoffensive von 1916, die er selbst mit erlebt hatte.

Will Vesper, geb. 1882 in Barmen, hat zahlreiche Gedichtbücher geschrieben: Der Segen 1905, Die Liebesmesse 1913, Vom großen Krieg 1915, Briefe zweier Liebender 1916, Der blühende Baum 1916, Mutter und Kind 1920. Dazu viel Episches: Tristan und Isolde; Parzival; Gute Geister. Menschlich vertraut und natürlich; anschaulich und herzlich.

Rudolf Alexander Schröder, geb. 1878 in Bremen, eine Zeitlang Schriftleiter der Insel, mit den Sammlungen: Unmut 1899, Lieder an eine Geliebte 1900, An Belinde 1902, Gesammelte Gedichte 1912; Deutsche Oden 1914, Heilig Vaterland 1914. Mehr in der Vergangenheit wurzelt der ihm entfernt verwandte Albert H. Rausch. Von ihm: Buch der Trauer 1907; Nachklänge 1909; Flutungen, Novellen; Sonette 1911; Südliche Reise 1913 und vor allem Kassiopeia (Hymnen Elegien Oden) 1919. Er blickt als Künstler gleichzeitig vorwärts und rückwärts und steht etwa zwischen Platen und Stefan George.

Ferner: Armin Wegner, geb. 1886 in Elberfeld (Im Strom verloren, Gedichte in Prosa; Höre mich reden, Anna Maria; Das Antlitz der Städte 1917). Dazu auch Novellen und Erzählungen, und Alfred Günther, geb. 1885 in Dresden, zu den Dichtern gehörig, die, wie z. B. Gustav Schüler und Karl Röttger, ein neues religiöses Empfinden offenbaren. Er ist von Waldemar Bonsels (Das Feuer) und auch von Dehmel beeinflußt. Viel Reflexion. Ein Grundgedanke: Die Todfeindschaft zwischen Geist und Geschlecht. Phönix 1908, Gott und die Frauen 1912, Beschwörung und Traum 1920. „Uns ist ein Licht in unser Herz gegeben, und selig ist es, tief hineinzuschauen.“

Theater, Musik und Presse

Theater

In keinem Zeitalter vorher war mehr, besser und eifriger Theater gespielt worden als in dieser, aber in keiner Zeit hatte das Theaterspiel eigentlich weniger zu bedeuten als in dieser. Die wirtschaftlich und sozial aufgeregte Zeit war außerstande, sich das Maß geistiger Sammlung und innerer Ruhe zu retten, das zum wahren Kunstgenuß unumgänglich notwendig ist. Der Mensch dieses Zeitgeschlechtes suchte im Theater und im Konzertsaal Ablenkung und Zerstreuung. Daher erklärt sich das Anschwellen der theatralischen Vorstellungen wie die Vorliebe für die Schwänke, die keine geistige Anstrengung forderten, und für das Varieté und das Überbrettl. Andererseits aber entwickelten sich auch die Volksspiele und die Freilicht- und Naturbühnen.

Schon seit Einführung der Gewerbefreiheit im Jahr 1869, ganz besonders aber nach 1880, nahm die Zahl der Theater in Deutschland ungemein zu. Die Großstadt mit ihrer Sucht nach Sensationen rief eine rasche Entwicklung hervor. Der Kapitalismus prägte seine Formen auch den theatralischen Betrieben auf. Die Notwendigkeit für großstädtische Bühnen, in jeder Spielzeit ein oder zwei Schlager zu finden, machte das Theaterleben wirtschaftlich unruhig. Berlin ward etwa um 1890 zur tonangebenden Theaterstadt. Dorthin drängten sich

die modernen Dramatiker, Regisseure, Dekorationsmaler, Darsteller. Dort fanden die wichtigsten Uraufführungen statt. Es entwickelte sich zum ersten Mal in Deutschland in der Reichshauptstadt ein Premierenpublikum, das aus Künstlern, Literaten, Kritikern, Schauspielern, namentlich aber aus reich gewordenen Börsenleuten aus Berlin W. mit ihren Frauen bestand und sich als oberster Gerichtshof für deutsche Bühnenkunst aufzuspielen liebte. „Es war wie eine Geisterschlacht", schrieb übertreibend ein Bewunderer dieser Berliner Premierenabende, „man zog hinein, gerüstet zum Kampf — entschlossen, gegen oder für eine neue Richtung einzutreten, und wenn es sich um einen Neuling handelte, so schwebte über der Versammlung die zitternde Vorahnung, wie die Entdeckung eines neuen, großen Dichters." Für das, was in einem literarischen Werk von bleibender Bedeutung ist, besagt freilich der größte Erfolg vor dem Premierenpublikum Berlins wenig oder nichts. Die beherrschende Stellung in literarischer — nicht in theatralischer — Beziehung hat Berlin zum Vorteil der ganzen Entwicklung in den folgenden Jahrzehnten mehr und mehr verloren.

Heute ist es etwa so, daß kein Berliner Spielleiter mehr eine unbedingt führende Stellung besitzt. Max Reinhardt war der letzte, der noch einmal die gesamte Regiekunst der Zeit mit all ihren Ausdrucksmitteln in sich vereinigte, der diese Kunst auf die Spitze trieb und sie allmählich stark veräußerlichte. Einen Nachfolger von gleichem Einfluß hat Max Reinhardt nicht gefunden. Heute gibt es eine ganze Reihe von Spielleitern und Dramaturgen in ganz Deutschland, die Wegesucher oder Führer in Theaterangelegenheiten sind.

An bühnenreformatorischen Gedanken war diese Zeit reicher als jede andere. Der Anstoß zur szenischen Erneuerung des Bühnenbildes ging nicht von Theaterleuten, sondern von Malern aus; als Gestalter des Bühnenbildes bewährte sich aber nur derjenige, der zugleich Architekt und Maler war. Eine ungeahnte Bedeutung im modernen Schauspiel erlangte jetzt der Regisseur. Er tritt in vielen Fällen an die erste Stelle; den ausführenden Dichter, so könnte man ihn nennen. Er wird von größerer Bedeutung als der Darsteller. Er ist der große Gesamtkünstler, der der Aufführung das Gepräge gibt. Im allgemeinen kann man die Entwicklung des Theaters von 1870 bis 1919 an folgenden Haupttatsachen verfolgen:

1870 Vorherrschaft der Hoftheater.
1874 Auftreten der Meininger, Umgestaltung der Regiekunst, Eindringen des Malerischen auf die Bühne, Ensemblekunst, Beseitigung der Virtuosenkunst im alten Sinn. — Gastspiel Rossis in Deutschland.
1878 erste Aufführung von Ibsens Stützen der Gesellschaft in Berlin.
1883 Gründung des Deutschen Theaters in Berlin (Sozietätstheater), des ersten großen Privattheaters in Deutschland (Direktion l'Arronge), Hervortreten von Kainz.
1886 Erstaufführung der Gespenster.
1887 Gastspiel des Pariser Théâtre Libre mit naturalistischen Stücken in Berlin.
1888 Gastspiel der Réjane.
1889 Gründung der Freien Bühne in Berlin durch Brahm und Schlenther; Entwicklung des naturalistischen Darstellungsstils; in München Einrichtung der Shakespearebühne von Savits und Lautenschläger.
1890 und 1891 Gründung von Freien Volksbühnen in Berlin mit eigenen Theatergemeinden.
1892 Gastspiel der Duse. Matkowsky. Mitterwurzer. Kainz sind die führenden deutschen Schauspieler.

1894 bis 1904 Direktion Brahm im Deutschen Theater (Pflege von Ibsen und Hauptmann, naturalistischer Stil).
1896 Einführung der Drehbühne.
1897 Mitterwurzer stirbt.
1903 Gründung des Harzer Bergtheaters; Beginn der Naturbühnenbewegung in Deutschland.
1904 bis 1912 Direktion Brahm im Lessing-Theater (stark intellektueller Naturalismus). Hervortreten von Bassermann.
1905 bis 1920 Direktion Reinhardt im Deutschen Theater (Illusionismus, koloristischer Impressionismus).
1906 Gastspiel des Moskauer künstlerischen Theaters unter Stanislawski.
1907 der Gedanke des Wandertheaters nimmt Gestalt an.
1908 Gründung des Münchner Künstler-Theaters durch Fuchs (Reliefbühne, Stilbühne). Rückläufige Bewegung gegen den Naturalismus. Gordon Craigs Reformgedanken.
1909 Matkowsky stirbt.
1910 Kainz stirbt.
1911 Reinhardt zieht den Zirkus als Schauplatz von Massenaufführungen heran. Mächtiges Wachstum der Kinokunst in Deutschland; steigende Anziehungskraft des Films auf die hervorragenden Darsteller; ungünstiger Einfluß auf das Schauspielensemble; Einwirkung der Kinokunst auch auf die Dichtkunst.
1912 Allgemeinerwerden des Fortunylichtes; Asphaleiaversenksystem; praktische Verwertung des Rundhorizontes; hohe Steigerung der Ausdrucksmittel des Theaters.
1915 Fronttheater; Städtebundtheater.
1916 Gründung des Deutschen Theaterkulturverbandes.
1918 Plan des Theaters der Fünftausend.
1919 Soziale Neuordnung der deutschen Theater infolge der Staatsumwälzung; Umwandlung der Hoftheater in Staatstheater. Ungeheure wirtschaftliche Bedrängnis der deutschen Theater, Notwendigkeit von Zuschüssen in früher ungeahntem Ausmaß. Tiefere Verwurzelung und Ausbreitung der Volksbühnenbewegung und des Theatergemeindegedankens. Völlige Unsicherheit über die wirtschaftliche und künstlerische Zukunft der Theater.

Innerhalb dieses Zeitraumes sind drei künstlerische Stufen zu unterscheiden:

Die Zeit der Nachwirkung des Meiningertums: drückende und aufdringliche Überladung in der Dekoration und der Regie, Historismus, renommistische Vollständigkeit des Bühnenbildes, absolute Vorherrschaft des dekorativmalerischen Elementes unter Einfluß der Bilder von Piloty, Kaulbach und Makart; klare aber verstandesmäßige Beherrschung der Sprache; gemäßigtes Pathos; Ensemblekunst, Massenszenen; Streben der Bühne nach voller Illusion.

Die Zeit der naturalistischen Bühnenkunst: Einführung des Panoramacharakters in das Bühnenbild, Verbindung von Malerei und Plastik, Annäherung des Vordergrundes an das Panorama durch plastische Bäume, Sträucher, Felsen und Mauern; das Bühnenbild erscheint als viereckiger Ausschnitt aus der Wirklichkeit; Aufgeben des Historismus; Streben nach rücksichtsloser Wirklichkeitstreue der Darstellung; Flucht vor Pathos und hohem Stil; Ablehnen des Schönheitlichen; Sinken der Sprachkultur; Hervortreten des Individuellen; Aufkommen der Nervenschauspielkunst; Beschränkung der Darstellung auf das Alltägliche, mit Hinneigung zur Darstellung des Entarteten und Krankhaften.

Die Zeit der Stilkunst: Streben nach Einfachheit und Einheitlichkeit, Bändigung des rein Individuellen, Veredelung der Kunstmittel, auch der sprachlichen, Wiedererwecken der künstlerischen Fantasie, Reaktion gegen das Aus-

stattungswesen sowohl der Meininger wie der naturalistischen Zeit, Stilisierung des Bühnenbildes nach dem Grundsatz, daß die Bühne keine Wirklichkeit gibt, sondern nur ein Spiel; Herausfindung des besonderen Stils, der für jedes Drama wesentlich und notwendig ist; Abstufung des dekorativen Rahmens, so daß er von Fall zu Fall, von Akt zu Akt den dichterischen Gehalt überzeugend ausdrückt. Die technischen Mittel dazu sind: Kuppelhorizont, aufs höchste gesteigerte Beleuchtungskunst, Vereinfachung des Bühnenbildes, Beseitigung der Überfülle von Dekorationseffekten, der Rampenbeleuchtung usw. Die extremen Bestrebungen gehen noch viel weiter:

„Die Entwicklung des bisherigen Theaters hat bewiesen, daß die ganze Guckkastenbühne samt Kulissen und Soffitten, samt Prospekten und Versatzstücken, samt Rampenlicht und Schnürboden überflüssig ist, daß wir uns da mit einem Apparat schleppen, der jede Entfaltung moderner Kunst unmöglich macht. Darum: fort mit dem Schnürboden! Fort mit dem Rampenlicht! Fort mit den Versatzstücken, Prospekten, Soffitten, Kulissen und wattierten Trikots! Fort mit der Guckkastenbühne! Fort mit dem Logenhause! Diese ganze Talmiwelt aus Pappendeckel, Draht, Sackleinwand und Flitter ist reif zum Untergang!"
(Georg Fuchs.)

Alle drei Richtungen kreuzen sich und durchdringen sich in dem Theater der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.

Die wichtigsten deutschen Theater

Das Berliner Kgl. Schauspielhaus blieb unbedeutend für die literarische Entwicklung der fünften Generation trotz reicher Mittel und hervorragender schauspielerischer Kräfte (Vollmer, Pohl, Anna Schramm, Matkowsky, Rosa Poppe). Die artistische Leitung wechselte. Nach der Revolution trat Leopold Jeßner an die Spitze des zum Staatstheater umgewandelten Schauspielhauses, änderte Spielplan und Spielweise und weckte im Geiste des Expressionismus namentlich auf dem Gebiet der Inszenierung neues Leben. Über den Zustand des Experimentes kam aber auch Jeßner nicht hinaus.

Am deutlichsten läßt sich die Entwicklung der modernen Theaterkunst an dem Deutschen Theater in Berlin verfolgen. Es entstand aus der Notwendigkeit, für die junge Generation eine Privatbühne ersten Ranges neben die im Stillstand befindliche Hofbühne zu setzen. Anregungen von den Meiningern wirkten dabei mit. Das Deutsche Theater wurde 1883 nach Art des Théâtre françsa von fünf Sozietären gegründet (l'Arronge, August Förster, Siegwart Friedmann, Ludwig Barnay und Friedrich Haase). Allmählich schieden die anderen Teilnehmer aus, und l'Arronge blieb als alleiniger Leiter übrig (1885 bis 1894). Er belebte das Drama Schillers, Goethes, Grillparzers und Shakespeares für Berlin von neuem, machte daneben aber dem Massengeschmack manche Zugeständnisse; im allgemeinen hielt l'Arronge einen mittleren Kurs zwischen klassischem und modernem Drama inne. Ihm folgte als Direktor Otto Brahm von 1894 bis 1904, mit dem das moderne und das naturalistische Drama seinen Einzug hielt. Es entwickelte sich im Deutschen Theater ein neuer naturalistischer Darstellungsstil, aber neuen dichterischen Talenten bahnte Brahm später nicht mehr den Weg, sondern hielt an Ibsen, Tolstoi, Hauptmann, später an Schnitzler und Hofmannsthal fest. 1904 übernahm Brahm die Leitung des Lessingtheaters in Berlin und führte diese im Geist des Naturalismus und der Dramatik Ibsens und Hauptmanns weiter, dabei namentlich auf meisterhaft abgestimmte Umweltregie und Ausarbeitung des Dialogs bedacht. So vollendete sich im Lessingtheater der streng naturalistische Stil. Die Lebenswirklichkeit, die Herausarbeitung des Individuellen, die Zusammenstimmung der Vorstellung zu einer Einheit, die begriffliche Stärke und Klarheit des Stils erreichte eine bisher unbekannte Höhe. Brahm ist auf naturalistischem Gebiet ein Erzieher der deutschen Schauspielerwelt gewesen. Den vorwärtsschreitenden Entwicklungen vermochte er nicht zu folgen. Weder den Spätwerken Ibsens noch den späteren romantisch-impressionistischen Werken von Hof-

mannsthal, Schnitzler, Hauptmann, Maeterlinck, Wilde wurde er gerecht. So wurde der Stil Brahms durch einen anderen überholt.

Im Jahr 1905 übernahm Max Reinhardt (geb. 1873), der 1895 zu Brahm kam, in dessen Theater ein ausgezeichneter Darsteller von Väterrollen war (Dr. Scholz, Hauff, Alkim), dann zuerst das Überbrettel Schall und Rauch, später das Kleine Theater (Inszenierung von Nachtasyl), das Neue Theater (Salome, Pelleas und Melisande) geleitet hatte, die Direktion des Deutschen Theaters. Im Jahr 1906 gliederte Max Reinhardt dem Deutschen Theater die Kammerspiele für intime Aufführungen an; seit 1911 hatte er den Zirkus zu großen rauschenden Massenaufführungen herangezogen, 1920 eröffnete er das aus einem Zirkus umgebaute Theater der Fünftausend; bald darnach legte er aus finanzieller Vorsicht die Direktion nieder.

Reinhardt ist als sinnlich farbiger, romantischer Bildkünstler das Widerspiel zu dem sinnlich-sparsamen, fast nur auf Einfühlung in Geist und Seele des Dichterwortes gerichteten Brahm. Reinhardt hatte wie wenige die Gabe des sinnlichen Ausdrucks. Er wußte den schauspielerischen Talenten seiner Bühne das letzte zu entlocken und gab der Theaterkunst in Deutschland fraglos viele neue Impulse (Scheinwerferkunst, Massenregie, Übertragung von szenischen Ideen der japanischen, antiken und mittelalterlichen Bühne). Reinhardt war da am bedeutendsten, wo das Rauschbedürfnis am stärksten war. In seinen Anfängen (Sommernachtstraum, Minna von Barnhelm, Kaufmann von Venedig, Kätchen von Heilbronn, Was Ihr wollt, Wintermärchen) hat Reinhardt der Regiekunst und der Neubelebung der deutschen Klassiker ungemein wichtige Dienste geleistet. Später (seit 1911) huldigte er der Massenwirkung und der Sensation (Mirakel, Ödipus, Orestie, Operette). Oft genug vergewaltigte der Theaterkünstler Reinhardt das Werk des Dichters. Er stellte die Theaterkunst als etwas Selbständiges neben, ja, über die Dichtung. In der Hand seiner Nachahmer wirkte das Beispiel meist verderblich. Reinhardt ist eine Erscheinung, die durchaus dem Kreis des Theaters angehört, für die moderne Dichtkunst hat er, wie in einer Literaturgeschichte hervorgehoben werden muß, bei all seiner Machtfülle nur wenig getan.

Die anderen wichtigen Theater Berlins um die Jahrhundertwende sind das Lessing-Theater, 1888 von Oskar Blumenthal gegründet (mit der Losung: „Natur und Kunst sei eines nur“); das Berliner Theater, 1888 von Barnay ins Leben gerufen; das Neue Theater, 1892 von Raphael Löwenfeld gegründet und geleitet, das Kleine Theater, 1901 aus dem Künstler-Kabarett Schall und Rauch hervorgegangen; das Lustspielhaus 1904, das Neue Schauspielhaus 1906, das Theater auf der Königgrätzer Straße, früher Hebbel-Theater, 1907 u. a. Sie alle sind Geschäftstheater mit gelegentlichen literarischen Neigungen. Ohne die Berliner Kritik — das muß man betonen — wären die Berliner Theater oft nur von provinzieller Bedeutung.

Theater- und kulturgeschichtlich viel wichtiger sind die Volksbühnen: die sozialdemokratische Freie Volksbühnie, 1890 von Bruno Wille, Wilhelm Bölsche und Julius Türk gegründet; die Neue Freie Volksbühne 1891, eine Gründung von Wille und Bölsche; das Schiller-Theater in Berlin O, 1894 von Raphael Löwenfeld eröffnet, mit später selbständigen Schwesteranstalten und das Theater am Bülowplatz 1914 (Vereinigte Freie und Neue Freie Volksbühne). Die Gründung der Freien Bühnen, der Schillertheater und der damit verbundenen Organisation einer großen eigenen Theatergemeinde, der zu billigsten Preisen künstlerisch abgerundete Vorstellungen geboten werden, gehört zu den denkwürdigsten Ereignissen auf dem Gebiet der deutschen Theaterkultur.

Dresden. Das Königliche Schauspielhaus trat, nachdem es lange jedem Fortschritt abhold gewesen war, unter Generaldirektor Grafen Seebach 1894 als erste große Hofbühne in Deutschland der praktischen Förderung der modernen Literatur näher. Das ist das große Verdienst, das sich das Dresdner Hoftheater nach 1901 um die deutsche Literatur der Nachklassik und der Gegenwart erworben hat. Es widmete sich der Pflege der Werke Hebbels, Ibsens und Hauptmanns und strebte mit Erfolg, seinen Spielplan von der theatralischen Vorherrschaft Berlins zu befreien. (Dramaturgen: Meyer-Waldeck und Karl Zeiß). Die moderne und liberale Richtung der Dresdner Hofbühne unterschied sich ganz wesentlich von der in Berlin, München und anderwärts herrschenden Anschauung der Hoftheater. Darsteller

wie Wiecke, Wiene, Stahl, Lothar Mehnert, Pauline Ulrich, Clara Salbach, Hermine Körner, Maximiliane Bleibtreu, Alice Verden wirkten hier. Die Staatsumwälzung rief in Dresden in künstlerischer Beziehung keine Änderung hervor. An die Spitze des nunmehr zum Staatstheater gewordenen Schauspielhauses trat 1919 Paul Wiecke. Als Dramaturg wirkt seit 1916 Dr. Karl Wollf. Das Dresdner Hoftheater war von 1900 an eine der wenigen Stätten, wo das neue deutsche Drama außerhalb Berlins schon frühzeitig Pflege fand und wo sich auf dem Boden einer alten und hohen Theaterkultur der moderne Geist mit den besten Traditionen der Vergangenheit vermählte.

München. Das Königliche Hof- und Nationaltheater hat unter der Leitung von Possart und seiner Vorgänger für die Pflege der lebenden und werdenden Literatur jahrzehntelang fast nichts getan. Ein Geist der Gleichgültigkeit durchdrang allzulange den Spielplan. Das Münchner Hoftheater hätte in den Jahren der jungen Literaturbewegung, als sich München zu einem Sammelpunkt des literarischen Lebens entwickelte, eine führende Stellung mindestens für Süddeutschland erlangen können. Die künstlerischen Direktionen des Münchner Hoftheaters waren jedoch literarisch fast ohne Bedeutung. Nach der Revolution wurde Karl Zeiß von Frankfurt a. M. an die Spitze der Staatstheater gestellt.

Im Jahr 1891 hatte man in München nach dem Vorgang Berlins den Versuch gemacht, eine Freie Bühne zu gründen, doch scheiterte das Unternehmen. 1895 rief Max Halbe mit Ruederer, Schaumburg u. a. ein Intimes Theater ins Leben, auf dem die Schriftsteller zum Teil selbst als Schauspieler auftraten. Auch ein akademisch-dramatischer Verein bildete sich, der manche Erfolge errang. 1896 wurde ein ständiges modernes Schauspielhaus in München begründet. Es nannte sich zuerst Deutsches Theater, seit 1897 Münchner Schauspielhaus. Das Münchner Schauspielhaus war lange die eigentliche literarische Bühne Münchens. Das Gärtnerplatztheater, eine beliebte ältere Lokalbühne Münchens, wurde von der königlichen Intendanz losgelöst. 1901 wurde das Prinzregententheater errichtet, das für die Pflege des Dramas nicht in Betracht kommt.

1908 eröffnete das Münchner Künstler-Theater seine Pforten, das für die Geschichte des modernen deutschen Theaters von Bedeutung ist (Georg Fuchs). Die Bühne des Künstler-Theaters war eine sogenannte Reliefbühne von geringer Tiefe aber großer Breitenausdehnung; sie hatte weder Soffitten noch Schnürboden und besaß ein Proszenium; die Bühne war von zwei Türmen rechts und links flankiert. Mit der plastischen und malerischen Dekoration war hier gebrochen und eine symbolische Andeutung des Ortes erstrebt. Das Künstlertheater stellte sich als erstes dem naturalistischen Ausstattungswesen entgegen, blieb im wesentlichen aber ein Theater l'art pour l'art. Später machte es notgedrungen mancherlei Zugeständnisse.

Die Wiener Theater. Das älteste und vornehmste deutsche Schauspielhaus, das Wiener Hofburgtheater, 1776 gegründet, blickt auf eine ruhmreiche Geschichte zurück. Den Grund zur überragenden Stellung des Burgtheaters hatte Josef Schreyvogel (Deckname Thomas oder Karl August West) gelegt, der den Spielplan und das festgefügte Zusammenspiel schuf (1814 bis 1832). Ihm war als Leiter des Burgtheaters der leichtsinnige, aber vom Glück begünstigte Johann Ludwig von Deinhardstein (1832 bis 1841) gefolgt; nach diesem kam der als theatralischer Verwaltungsbeamter tüchtige Franz von Holbein (1841 bis 1849). Seine Höhe erreichte das Burgtheater unter der Direktion von Heinrich Laube (1849 bis 1867), der, ein Reformator und Organisator ersten Ranges, ein ruhmvoller Theatergeneral, das Burgtheater zum unbestrittenen Rang der ersten deutschen Bühne emporhob. Sein schwächlicher und erfolgloser Nachfolger war Baron von Münch (Friedrich Halm), der nach frühzeitiger Niederlegung seiner Direktion (1870) bekennen mußte, daß Laube das Rechte gewollt und erstrebt hatte. Einen erfahrenen Theatermann als Leiter erhielt das Burgtheater in der Person von Franz Dingelstedt (1871 bis 1881), der ein glänzender und prunkliebender Regisseur der Szene im äußeren Sinne war und mehr die theatralischen Festtage, als die alltägliche Kleinarbeit liebte. Nach ihm kam Adolf Wilbrandt (1881 bis 1887), ein literarisch feingebildeter Direktor, der keineswegs, wie man behauptet hat, das Burgtheater von seiner geistigen und schauspielerischen Höhe herabsinken ließ. Nur kurze Zeit konnte der dem praktischen Theaterleben entstammende August Förster seiner Amtsgeschäfte walten (1888 bis 1889), doch genügte diese Zeit zu manchem

verheißungsvollen Anlauf. Nach ihm wurde der frühere Jurist Max Burkhard Direktor (1889 bis 1898), der das Verdienst hat, dem modernen Drama die Pforten des Burgtheaters erschlossen zu haben. Auf ihn folgt im Jahr 1898 der frühere Theaterkritiker der Vossischen Zeitung, Paul Schlenther, der frühere Vorkämpfer des Naturalismus und der Freien Bühne, der sich aber dem Geschmack des Publikums, den Vorurteilen des Hofes und den Forderungen der Kasse in selbstverleugnender Weise anzupassen vermochte. In Berlin war Schlenther ein Führer gewesen; in Wien versagte er fast vollständig. Die alte führende Stellung des Burgtheaters ging trotz glänzender Talente (Friedrich Mitterwurzer, Josef Kainz, Auguste Wilbrandt-Baudius, Hedwig Bleibtreu, Georg Reimers, Albert Heine, Karoline Medelsky) allmählich verloren. Nach Schlenthers Rücktritt übernahm Freiherr von Berger (gest. 1912) das Burgtheater, ohne über Versuche hinauszukommen. Es folgten mancherlei andere literarische und schauspielerische Direktionen, von denen keine eine kulturell umfassende Bedeutung erlangte. 1921 ward wieder ein literarischer Mann, der Dramatiker Anton Wildgans, zur Leitung des Burgtheaters berufen.

Die anderen deutschen Bühnen: Hamburg, Leipzig, Frankfurt a. M., Stuttgart, Düsseldorf, Weimar, Mannheim, Karlsruhe, Meiningen, Nürnberg, Wiesbaden, Kassel, Hannover, Schwerin, Königsberg, Breslau, Prag, Zürich zeigen eine Mannigfaltigkeit und Stärke des Theaterlebens, die in keinem anderen Lande in gleicher Weise vorhanden ist.

Die bedeutendsten schauspielerischen Talente des Naturalismus sind Emanuel Reicher, Else Lehmann, Oskar Sauer, Irene Triesch, Gertrud Eysoldt, Rudolf Rittner, Wegener, Steinrück, Albert Bassermann, Lucie Höflich. Die durchschnittsmäßigen naturalistischen Schauspieler versagten auffallend, wenn sie sich an Rollen wagten, bei denen sie sich nicht selbst spielen konnten. Der Naturalismus beherrschte das Berliner Deutsche Theater in seiner Periode unter der Direktion Brahm, wobei das Wesen und der Ton des Alltagslebens besonders gut getroffen wurden. Hauptmann und Ibsen waren die Hausdichter Brahms. Doch die Einschließung auf den Kreis des Alltags und die Beschränkung auf die genannten wenigen Dramatiker forderte von neuem eine Umwandlung und Weiterbildung heraus.

Die wichtigsten Darsteller des romantischen und psychologischen Impressionismus sind Josef Kainz, Paul Wiecke, Alexander Moissi, Agnes Sorma, Adele Dorée, Hedwig Bleibtreu, Hermine Körner, Caroline Medelsky.

Die bedeutendsten Bühnenleiter der fünften Generation sind fraglos Otto Brahm und Max Reinhardt. Es folgen in zweiter Linie von Praktikern und Theoretikern: Freiherr Alfred von Berger in Hamburg, Max Martersteig in Köln und Leipzig, Zeiß in Dresden, Frankfurt und München, Emil Meßthaler in Nürnberg, Louise Dumont in Düsseldorf, Hagemann in Mannheim, Kilian in München, seit 1919 Leopold Jeßner am Berliner Schauspielhaus u. a.

Theaterkritiker

Endlich ist in der Literaturgeschichte auch der Theaterkritiker zu gedenken. Nicht bloß, weil zu jenen Faktoren, die den Eindruck einer Theatervorstellung vervollständigen (Dichter, Regisseur, Darsteller, Raumkünstler, Techniker, Publikum) unbedingt auch die Kritik zu rechnen ist, sondern vor allem, weil die Kritik heute eine Höhe erlangt hat, die sie vielen literarischen Kunstleistungen völlig ebenbürtig macht. Es ist nicht zu leugnen, daß sich in einer modernen

Theaterkritik oft so viel Wissen, Geist, Urteil und schöpferisches Vermögen offenbart, daß sie weit über die Form des Berichtes hinaus ein abgerundetes Kunstwerk ist, das freilich ein theatralisches Erlebnis zum Ausgang nimmt, aber durchaus persönliches Gepräge trägt und in der Absicht geschaffen ist, eine ästhetische Wirkung hervorzubringen. Dazu kommt, daß eine Reihe von Theaterkritikern, ja fast alle, die eine führende Stellung besitzen, sich nicht bloß auf die Kritik beschränkten, sondern auch selber schriftstellerische oder künstlerische Arbeiten herausgegeben haben. Das moderne Theater ohne die Kritik betrachten oder eine Theatergeschichte der Gegenwart ohne die Geschichte der gleichzeitigen Kritik schreiben zu wollen, ist ein Unding.

Die starke Strömung, für die Kritik die ebenbürtige Stellung neben der Dichtung zu beanspruchen, hat ihren wichtigsten Rückhalt in **Alfred Kerr**, von dem schon bei Nietzsche die Rede war (Kerr, eigentlich Kempner, geb. 1867 in Breslau, Kritiker am Tag, dann am Berliner Tageblatt). Für Kerr ist die Kritik neben Epik, Lyrik und Dramatik die vierte Kategorie der Dichtkunst. Kerr ist eine merkwürdige Erscheinung, die fraglos die Intuitionskraft des Künstlers besitzt. Er muß in der Geschichte der modernen Theaterkritik, aber auch in der Geschichte der modernen Literatur genannt werden. Bei all seinen Launen und Mätzchen ist er sprachkünstlerisch oft bewundernswert. Seine gesammelten Schriften erschienen 1917 bis 1920. (Die Welt im Drama; Die Welt im Licht.)

So hoch auch Alfred Kerr und die führenden Kritiker über einer großen Zahl von poetischen Erscheinungen stehen, so nachdrücklich muß doch auch auf den Grundunterschied zwischen Dichter und Kritiker hingewiesen werden. Christian Morgenstern (Stufen 1918) hat diesen Fundamentalunterschied sehr hübsch dargestellt:

„Wenn es einem Kritiker Freude macht, sich einen Schaffenden im Sinn eines Schöpfers zu nennen, so soll man ihm die Freude lassen. Der liebe Gott wird dann schon einmal zu ihm sagen: ‚Schaffe eine Maus.' — ‚O nein', wird der Kritiker antworten, ‚so ist nicht die Gabe meines Schaffens. Gib mir ein Nashorn oder ein Känguruh, so will ich dir sagen, was ich daran falsch und was ich daran richtig finde, und auch sonst werde ich noch manches zum Thema sagen, was vielleicht interessanter ist als das ganze Känguruh oder das ganze Nashorn.' — ‚Ja, ja', wird der liebe Gott sagen, ‚das mag wohl sein, aber wenn ich nun so klug gewesen wäre wie du — was hätte ich dann wohl anfangen sollen? Wie hätte ich die Welt wohl aus mir heraussetzen sollen, wenn ich erst etwas bereits Herausgesetztes hätte vorfinden müssen, um mich an ihm herauszusetzen, oder, anders ausgedrückt, um daran in dieser Weise schöpferisch zu werden?'"

Von den **älteren** Kritikern, die den Durchbruch der Generation hauptsächlich bewirkt haben und deren Bedeutung heut schon der Literaturgeschichte angehört, sind folgende zu nennen: Theodor **Fontane**, der Kritiker der Vossischen Zeitung, der der jungen Bewegung den ersten Lorbeerkranz gereicht hat; Otto **Brahm**, der in der Vossischen Zeitung und in der Freien Bühne bahnbrechend für Ibsen und die Moderne gewesen ist; Paul **Schlenther**, der biegsam und geschmeidig die Neuerscheinungen der Literatur verfolgte; Heinrich und Julius **Hart**, die als Kämpfer in erster Reihe standen und eine geistige Macht bis weit in das neue Jahrhundert ausübten; Fritz **Mauthner**, der in Wochenschriften und

im Berliner Tageblatt charaktervoll und mit scharfer Intelligenz die Bewegung begleitete; Leo Berg, der tätig an der Entwicklung mitarbeitete und einen rastlosen Trieb zur Wahrheit besaß; Ludwig Schönhoff, der als Berliner Theaterberichterstatter der Frankfurter Zeitung, später des Tages, in scharfen kleinen Bildern die fließenden Ereignisse festzuhalten wußte; Maximilian Harden, der als Theaterkritiker unbedingt in die Geschichte der Literatur gehört und dem man die Flut der Nachäffer nicht anrechnen darf; Alfred Klaar (Das moderne Drama, Grillparzer, Börne), der aus reicher Fülle des Wissens warmblütig an das Kunstwerk herantrat; ferner die eigentlichen, oft leidenschaftdurchzitterten und oft leidenschaftlich irrenden kritischen Kämpfer aus den Reihen der Realisten: M. G. Conrad in München, Karl Bleibtreu und Conrad Alberti in Berlin, Eugen Wolff (später in Kiel), Adalbert von Hanstein u. a.

Dazu kommen eine Reihe jüngerer Berliner Kritiker, die freilich nicht vollständig aufgezählt werden können, sämtlich aber in das Bild der Generation einzuordnen sind: Siegfried Jacobsohn (Das Jahr der Bühne 1911 ff., Herausgeber und Gründer der Schaubühne 1905 ff.), unbedingt einer der besten Kritiker, ebenso Julius Bab (Wege zum Drama, Deutsche Schauspieler, Der Mensch auf der Bühne, Dramaturgie für Schauspieler und vieles andere), Karl Strecker, der Kritiker der Täglichen Rundschau (Der Niedergang Berlins als Theaterstadt, Kleist, Goethes Faust, Hebbel), Arthur Eloesser (Das bürgerliche Drama, Literarische Porträts), Oskar Bie (Das Klavier 1898, Der Tanz 1906, Die Oper 1913, Leiter der Neuen Rundschau), Fritz Engel (Theaterkritiker am Berliner Tageblatt), Stefan Großmann (Herausgeber des Tagebuchs), Willi Handl (Hermann Bahr, Östreich und der deutsche Geist), Monty Jacobs (Maeterlinck, Ibsens Bühnentechnik, Eckermanns Gespräche, Deutsche Schauspielkunst), Peter Hamecher (Herbert Eulenberg), Erich Schlaikjer, Hermann Kienzl (Dramen der Gegenwart), Herbert Ihering (Albert Bassermann).

Von den Theaterkritikern, die außerhalb Berlins tätig waren, ist es noch schwieriger, eine Auswahl zu treffen. Es seien genannt in Köln: Karl von Perfall, in Frankfurt am Main: Fedor Mamroth und Bernhard Diebold, in Hamburg: Oskar Riecke und Carl Anton Piper, in Bremen: Gerhard Hellmers, in Hannover: Richard Hamel, in Leipzig: Morgenstern und Delpy, in Dresden: Wolfgang Kirchbach, Julius Ferdinand Wollf, Felix Zimmermann und Friedrich Kummer, in Breslau: Max Koch, in Stuttgart: Karl Konrad Düssel, in München: Frhr. von Mensi, Hans von Gumppenberg, Josef Hofmiller und Richard Elchinger, in Wien: Karl von Thaler, Frhr. von Berger, Franz Servaes, Hermann Bahr, Th. Wittmann, Raoul Auernheimer, Felix Salten, Hugo Greinz und Alfred Polgar (Brahms, Ibsen, Pallenberg); in Bern der Dichter Josef Viktor Widmann, der Kritiker des Berner Bundes (1842 bis 1911), dessen Dichtungen: Maikäferkomödie und Der Heilige und die Tiere fortleben werden.

Karl Kraus, geb. 1874 in Gitschin, seit 1899 Herausgeber der Zeitschrift Die Fackel, die für Wien und ganz Östreich von hervorragender politisch-sozialer Bedeutung ist und wo unter dem Kaisertum und während des Krieges die freiesten Anschauungen unverhohlen ausgesprochen wurden, zählt zu den wenigen Satirikern der Zeit. Er gab eine Auswahl seiner Artikel aus der Fackel heraus (Politik, Kunst, Moral und Leben umfassend), ferner Worte in Versen (Gedichte) 1916; Die letzten Tage der Menschheit (Drama) 1919, Literatur, eine magische Operette u. a.

Nicht auf derselben Höhe wie die Theaterkritik steht die Buchkritik. Während jedes kleinste Blättchen in Deutschland darnach strebt, möglichst gute Theater- und Kunstkritiker zu haben, legen nur die wirklich führenden Blätter heutzutage Gewicht darauf, über die bedeutendsten Erscheinungen der Erzählungskunst, der Lyrik und der Geisteswissenschaften Berichte aus der Feder eines Kundigen zu bringen. Der Grund liegt in der großen Zahl der Eingänge, in der Waschzettelwirtschaft u. a. Wie wir auf anderen Gebieten mit veralteten Schulmeisterweisheiten gründlich aufgeräumt haben, schrieb die Kölnische Zeitung schon vor Jahren, so müssen wir endlich auch mit dem Aberwitz aufhören, daß der Roman und die Novelle nicht mehr bedeuteten als ein Unterhaltungsfutter, das außerhalb der eigentlichen literarischen Regionen gelegen ist. Ja, wir gehen noch weiter und behaupten, daß das Drama, wie es heute beschaffen ist, ganz und gar nicht der Spiegel der Zeit ist, der es sein soll.

Musik

Die Musik jeder Zeit ist ein getreues Spiegelbild des seelischen Lebens. „Das unbefriedigte, aufgeregte und hastige Treiben im wirtschaftlichen Lebenskampf der Völker sowie des Einzelnen tönt uns auch aus der Musik um 1900 entgegen.“ Es offenbart sich in der Musik das Freiheitsgefühl und der Individualismus, der das Leben der Generation erfüllte, und der musikalisch auf Absonderlichkeiten verfiel, um nur möglichst aufregend, geistreich und kompliziert zu erscheinen. Das von innerer Unrast erfüllte, übersättigte Geschlecht sah in der Tonkunst oft nur ein Mittel zu nervöser Aufregung. In dem heftigen Drang sich auszuleben, warfen die Komponisten die festen Formen der alten Meister über Bord. „Die Abkehr von der geraden Linie, die Abwendung von den symmetrischen Formen sind in der Malerei wie in der Musik ebenso moderne Erscheinungen wie die vollständige Auflösung aller hergebrachten Formen in der Literatur.“ An Stelle des früheren Begriffs von Schönheit in der Musik trat das Streben nach Kolorit.

Die bedeutendsten Musiker der Generation sind in erster Linie Bruckner, Wolf, Strauß und Reger, in zweiter Linie Pfitzner, Mahler und Schreker. Anton Bruckners Musik (Neun Symphonien, Te Deum, Messen) ist volkstümliches und religiöses Barock, aber im Gegensatz zu der Überfeinerung der Wiener Stadtkultur, wie sie in den literarischen Schöpfungen Hofmannsthals und Schnitzlers zutage tritt, aus östreichisch-bäuerlichem Empfinden erwachsen. Bruckners musikalische Richtung ist ganz unliterarisch; er besitzt eine große Vorstellungsgabe, bleibt aber in seinem musikalischen und menschlichen Grundwesen ein Kind.

Neben Bruckner ist Hugo Wolf zu nennen. Sein Hauptgebiet ist das Kunstlied. Bei ihm wird das Gedicht selber zur Musik. Er ist der erste Liederkomponist, der nach Franz Schubert dem deutschen Lied neue Wege gewiesen hat. Wolf erstrebt und erreicht im Lied die vollendete Einheit von Ton und Wort; es liegt in den Liedern Wolfs etwas Impressionistisches, wie in den Gedichten Liliencrons oder in den Werken moderner Maler. Neben Mörike haben Goethe und Eichendorff den jungen Meister, der nach fieberhaft schnellem Schaffen ein frühes tragisches Ende fand, zum Komponieren angeregt.

Der bekannteste und zugleich am meisten überschätzte Musiker dieser Generation ist Richard Strauß (geboren 1864). Genau zu derselben Zeit wie die jungen Maler und Dichter brach auch Strauß um 1885 mit der älteren Richtung. Er schrieb die Sinfonien: Tod und Verklärung, Also sprach Zarathustra (1895), Heldenleben, Till Eulenspiegel, Alpensinfonie und die Opern Feuersnot, Salome, Elektra, Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Frau ohne Schatten. Ganz wesentlich ist er von literarischen Richtungen beeinflußt, namentlich von Nietzsche und Wilde, Hofmannsthal. Strauß setzt im allgemeinen die Richtung Wagner-Liszt fort. Er ist der größte Orchestervirtuos seiner Zeit, was den Klangreiz betrifft; alles, was er schuf, mußte aufs höchste kompliziert sein. Seine Musik ist ausgesucht raffiniert; aus Angst vor dem Trivialen, dem er nicht immer ausweicht, flüchtet er zur Entfaltung eines Riesenapparates und blendet vielfach mit Äußerlichkeiten. Er ist als Sinfoniker die Erfüllung und der Abschluß der Programmmusik. In ihm steigt der musikalische Impressionismus zu einem Gipfel auf,

der sonnenumglänzt die umgebenden Höhen überragt. In Salome hat R. Strauß einen neuen Stil der Oper gefunden, den des modernen Sensualismus (der Nervenhochempfindlichkeit), in dem er von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen wird. Der Rosenkavalier ist ein hochgeistiges, witziges Werk, ein geistreiches, einschmeichelndes Musiklustspiel; Elektra ist ein modernes tragisches Werk hohen Ranges; Ariadne und die Frau ohne Schatten scheitern am Text, der in völliger Verkennung des Wesens der Oper sich in Verkünstelung von Handlung und Idee gar nicht genug tun kann. In der Alpensinfonie ist mindestens kein weiterer Aufstieg zu erkennen.

Max Reger zeigt eine große Neigung zum Altertümelnden. Für ihn ist im Gegensatz zu Bruckner und Wolf die Musik ein Spiel logischer Kräfte: bei Wolf wird das Gedicht, das er komponiert, selbst Musik; bei Reger wird aus dem Gedicht ein Musikstück. Bedeutend ist Reger als der Wiedererwecker der großen Orgelkunst.

Hans Pfitzner (Der arme Heinrich, Die Rose vom Liebesgarten, Palestrina) ist ein Romantiker älterer Richtung, aber mit modernem Tonempfinden. Am bedeutendsten ist Pfitzner in der Kammermusik. Franz Schreker (Der ferne Klang, Die Gezeichneten, Der Schatzgräber) ist ein Vertreter der Sinnenkunst mit Bevorzugung erotischer Texte und erotisch lockender Motive; er strebt dem gesteigerten Klangreiz nach; er ist als Musiker eigentlich nur der Ausdruck der Prunkliebe der Wilhelminischen Zeit. Gustav Mahler (acht Sinfonien, Das Lied von der Erde) setzt sich in seinen Sinfonien Probleme des eigenen Lebens, ein Gegensatz zu Richard Strauß, der absolut kein Problemmusiker ist; in der Ausführung dieser sinfonischen Musik aber ist Mahler, der geborene Operndirigent, zu sehr Theatraliker. In der achten Sinfonie (der Sinfonie der Tausend) ist Mahlers Wesen vielleicht am besten zu erkennen: er setzt sich textlich (Veni creator spiritus und Schluß von Faust II) formal die größten Vorwürfe, ohne die menschliche Empfindungsgröße und musikalische Erfindung für diese Texte zu besitzen. Arnold Schönberg ist wie die gleichzeitigen literarischen Parallelerscheinungen (Werfel, Däubler) bereits Expressionist und gehört zu dem nach 1910 sich durchsetzenden neuen Zeitgeschlecht.

In den neunziger Jahren, fast zu gleicher Zeit, als der literarische Naturalismus blühte, gewann der Italiener Mascagni mit dem musikalischen und literarischen Verismus (Bauernehre) Einfluß auf die deutsche Opernmusik. Nach 1900 drang in Deutschland der Einfluß von Puccini mit seiner weichen Melodik und den krassen Bühneneffekten vor, eine zeitgemäß abgewandelte Erscheinung vom Geiste Rossinis.

Die Presse

Die großen wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen hatten auch die Daseinsbedingungen und das Wesen der Presse, dieser wichtigsten Willensbeeinflusserin der Zeit, völlig umgebildet. Die Zeitung war einst ein Organismus und eine moralische Anstalt gewesen, sie war jetzt ein kapitalistisches Unternehmen geworden. Ein einzelner Mann konnte eine Zeitungsunternehmung überhaupt

nicht mehr gründen; eine vereinzelte Persönlichkeit konnte einer Tageszeitung überhaupt nicht mehr ihren Stempel aufdrücken. Politische Parteien, Körperschaften und große Interessentengruppen mußten hinter den Zeitungen stehen, um sie lebendig zu erhalten. Die Ausdehnung des Stoffbereichs ward immer gewaltiger, die Durchbildung des Nachrichtendienstes, die Raschheit der Berichterstattung, die technische Herstellung immer vollkommener, aber auch immer kostspieliger. Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hatte der Verleger nur mit den Abonnementsgeldern gerechnet, sie hatten die Unkosten gedeckt und den Unternehmergewinn ergeben. Von 1820 bis 1830 hatte der Abonnementsertrag gerade noch die Herstellungskosten gedeckt, und die Inserate waren die Quelle des kleinen Unternehmergewinns gewesen. Am Ende des Jahrhunderts sind die Produktionskosten einer Zeitung so hoch, daß das Abonnement noch nicht zwei Drittel der Herstellung deckt. Später ward's noch schlimmer. Die Inserate sind das Mark der Zeitung. Je mehr Anzeigen, desto mehr Gewinn. Zwei der größten Verlagshäuser, Rudolf Mosse und August Scherl, bauten ihre Unternehmungen derart aus, daß sich auf dem Zeitungsgebiete wiederholte, was auf industriellem Gebiete schon vorher durch die Aufsaugung des Kleingewerbes durch die Großindustrie eingetreten war: die Schaffung von Ringen, die den Zeitungsmarkt beherrschten. Die großen Verlagshäuser gaben eine Anzahl von Blättern und Zeitschriften heraus, die zusammen mehrere Millionen von Lesern hatten, Scherl z. B. den Berliner Lokalanzeiger, den Tag, die Woche, die weite Welt, die Gartenlaube. Außerdem errichteten die großen Verleger Anzeigenexpeditionen, die nach englischem und amerikanischem Muster das Anzeigenwesen organisierten und die Erteilung von Aufträgen vermittelten. Dadurch wurden sie Herren einer großen Zahl von Blättern, denen sie nach Belieben Aufträge zuweisen konnten, und die sie dadurch von sich abhängig machten. Die Monopolisierung der öffentlichen Meinung ging aber noch einen Schritt weiter. Die großen Telegraphenbureaus (Reuter in London, Wolff in Berlin) versorgten gleichzeitig 5000 bis 6000 Zeitungen mit Nachrichten. Fast nur das, was sie der Verbreitung für wert hielten, kam der Leserwelt zu Gesicht. Daneben gab es Korrespondenzbureaus politischer, wirtschaftlicher, sozialer und feuilletonistischer Art, die hunderten von Zeitungen gleichzeitig zugingen und die ebenfalls eine große Macht ausübten.

Der stillen oder lauten Einwirkung der Zeitungen kann sich in der gegenwärtigen Zeit niemand mehr entziehen. Daß die Willensbeeinflussung durch die Presse nicht immer segensreich wirkt, kann nicht bezweifelt werden; doch das starke Gefühl der Verantwortlichkeit, das die hervorragenden Vertreter der Presse erfüllt, dazu das Bewußtsein, im hellsten Licht der Öffentlichkeit zu stehen, und die Möglichkeit einer freien Kritik schränken Mißbräuche dieser gewaltigen Macht ganz wesentlich ein.

Die Zeitung, die vielgescholtene, grimmig gehaßte, viel umworbene, erfüllte jedoch neben vielen andern Kulturaufgaben auch die, die einzige universale Stätte zu sein, wo die unendlich viel gespaltene und zerteilte Kulturarbeit der Generation sich in einem einzigen, wenn auch vergänglichen Spiegelbild zu sammeln vermochte. Gewaltig und eindringlich war der literarische Einfluß der Zeitschriften und Tageszeitungen; erst mit Hilfe der Presse gelang die volle Erweckung der großen Dichter

des Jahrhunderts: Grillparzer, Kleist, Annette von Droste, Mörike, Hebbel, Otto Ludwig, Keller, Konrad Ferdinand Meyer und Anzengruber. Auf das eifrigste spähte die literarische Kritik umher, um auch unter den lebenden Dichtern starke oder durch irgendeine Besonderheit auffallende Dichter zu entdecken. In der Lust, neue Richtungen zum Durchbruch zu bringen, junge Talente zu fördern und sie in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen, ging die Presse dieser Zeit eher zu weit.

Theodor Fontane, selbst einer der bekanntesten Journalisten der Zeit, hat sich einmal über die Bedeutung der von der Presse geschaffenen Eintagsleistungen ausgesprochen. Er schreibt die treffenden Worte:

„. . . Sie fragen: Verlohnt es so viel Mühe, um etwas zu schaffen, was mit dem einen Tag verschwinden wird? Ich glaube doch, ja. Und zwar deshalb, weil die Herren, die die glückliche Gabe haben, sagen wir: anderthalb Millionen Leser einen Tag lang geradezu zu entzücken, eine viel schönere und auch höhere Aufgabe lösen als die, die mit gleichem Fleiß einen Columbus schreiben und nichts erreichen, als eine dreimalige Aufführung vor einem gähnenden Hause. Nach drei Monaten ist dieser Columbus noch viel, viel vergessener als das Eintagsfeuilleton. Das Eintagsfeuilleton hat doch gewirkt, was immer es bedeutet; es hat den ganzen Gesellschaftszustand, und wäre es auch nur um den millionsten Teil einer Haaresbreite, gefördert und verfeinert und ist nach hundert Jahren immer noch ein wundervolles Material für einen Historiker wie Taine. Der Columbus aber, selbst wenn ihm der Literaturforscher irgendwo begegnet, bleibt ein Schreckgespenst, an dem auch der Tapferste scheu vorübergeht. Und 99/100, vielleicht 999/1000 von aller Produktion ist mehr oder weniger Columbus."

Auch nach außen hin stieg die Bedeutung der Presse und das Ansehen des Journalistenstandes. Fast als letzter Stand schloß sich der Schriftstellerstand zu großen Organisationen zusammen, die die wirtschaftlichen Interessen der Redakteure vertraten. Von noch größerer Bedeutung wurde die Hebung der sozialen und geistigen Stellung, so daß Bismarck sein ominöses 1862 gefallenes Wort von den „Leuten, die ihren Beruf verfehlt haben", Ende der 80er Jahre dahin abänderte: „Ja, wissen Sie, aus jedem Chefredakteur kann ich einen glänzenden vortragenden Rat machen. Ob ich aber aus zwölf vortragenden Räten einen tüchtigen Chefredakteur herausbringe, ist fraglich."

Den größten, gewaltigsten Beweis für die Macht der Presse aber lieferte der Weltkrieg. Niemals zuvor hat sich so wie in den Jahren von 1914 bis 1920 der Einfluß der öffentlichen Meinung selbst dem Unkundigen offenbart. Seither weiß man, schreibt Martin Mohr, was für eine Elementargewalt die Weltmeinung ist, wie sie in den Zeitungen sich äußert und wie sie daraus erkannt werden kann. Seither weiß man aber auch, was man in Deutschland, namentlich in politischer Hinsicht, versäumt hat, als man auf die Einrichtungen verzichtete, diese neue Kraft zu beobachten, an ihr teilzunehmen und durch sie die Welt zu beeinflussen.

Indes, nicht nur die deutsche Regierung hat in der Vorkriegszeit in der Behandlung der Presse versagt, auch die Presse selbst hat sich einen Teil der Schuld an der notwendigen politischen Aufklärung zuzuschreiben. In diesem Sinne erhebt eine sehr berechtigte Anklage gegen die deutsche Presse Stefan Großmann:

„Weil die deutsche Zeitung Weltgericht spielen wollte, deshalb versäumte sie ihr eigentliches Handwerk: die Nachricht, den Bericht. Wir trieben Weltpolitik, bis in den

Görlitzer Generalanzeiger, aber wir besaßen nicht einmal eine deutsche Nachrichtenorganisation. Die paar Zeitungen, die Korrespondenten in Paris, London, Rom sitzen hatten — in New York saß meistens niemand oder nur ein Plauderer — wußten nicht einmal, wie abhängig sie von dem englischen Nachrichtendienst waren, sie bliesen die Nachrichten ohne viel Fragezeichen nach Deutschland. Ja selbst für das Inland hat die deutsche Presse sich nicht einmal eine ganz unabhängige, den Zeitungen allein verantwortliche Nachrichtenagentur zu schaffen gewußt. Hier liegt, wenn es eine Kriegsschuld der Presse gibt, ihre schwerste Verfehlung. Hätte eine starke, unabhängige Nachrichtenagentur die Kühnheit gehabt, die erste Schlacht an der Marne den Deutschen überhaupt zu unterschlagen? Ich bezweifle es."

Verleger

In der Geschichte der Literatur der fünften Generation haben auch die Verleger und die deutschen Buchhändler eine wichtige Rolle gespielt. Ich schätze die Tätigkeit eines großen Verlegers der Gegenwart höher ein als die Tätigkeit von Eintagsschriftstellern, deren Namen die Spalten zahlreicher Zeitungen noch im Übermaß bevölkern und die die Zukunft nicht einmal mehr nennen wird. Verleger und Sortimenter sind die gemeinsamen Träger einer großen, geschlossenen hundertjährigen geistigen Entwicklung. Der deutsche Buchhandel, in seiner Kompliziertheit auf das feinste ausgestaltet, hat den Strom der geistigen Erzeugung unseres Volkes heute in die fernsten Kanäle, Brunnen und Brünnlein geleitet. Eine Verbreitung des Wissens und der Bildung, wie sie das deutsche Volk im 20. Jahrhundert besitzt, wäre ohne die Mitwirkung des deutschen Buchhandels, der von Grund auf eine andere Organisation als der Buchhandel der anderen Nationen besitzt, einfach nicht denkbar.

Die großen Verleger sind in der heutigen Zeit mehr denn je eine geistige Großmacht. Sie sind, wenn sie Persönlichkeiten sind, in vieler Beziehung sogar produktiv; ihre menschliche und geistige Eigenart prägt sich für jeden Kundigen in den Werken, die sie verlegen, deutlich aus; ihre Mitarbeit hat die Literatur von heute teils offen, teils im Verborgenen vielfach bestimmt; ein moderner Verlag ist ein künstlerisch-geschäftlicher Organismus, ein großes geistiges Orchester, das eine gewaltige unsichtbare Macht über die Gemüter besitzt. Schon eine kurze Übersicht über die deutschen Verleger von 1885 bis 1920, auch wenn sie nicht vollständig ist, zeigt, welcher Reichtum an den verschiedenartigsten Persönlichkeiten sich unter ihnen befindet.

Wilhelm Friedrich in Leipzig, der mit der Geschichte der jüngstdeutschen Literatur um 1885 eng verflochten ist und manchem jungen Talent zuerst in die Öffentlichkeit verholfen hat, sei an die Spitze der Reihe gestellt. In Freud und Leid, in Eintracht und Zwietracht war er mit seinen Schriftstellern verbunden: Bleibtreu, Conrad, Conradi, Walloth, Alberti, Liliencron, Heiberg, Hartleben, Kirchbach, Peter Hille, Mackay, Ruederer u. a. Ihm ist der Durchbruch der Vorboten der jungen Generation zu danken. Wilhelm Friedrich wurde 1851 in Anklam geboren, war weit gereist, gründete 1878 seinen Verlag in Leipzig und öffnete als erster deutscher Verleger sein Unternehmen dem Schaffen der Jugend. Er war auch Verleger der Gesellschaft (1887 bis 1902) und zeitweise des Magazins. W. Friedrich bildete den Mittelpunkt der literarischen Bewegung der Frühzeit. 1895 verkaufte er seinen Verlag; Schuster & Löffler übernahmen die Bestände und erweiterten damit ihren Verlag. In seinen späteren Lebensjahren wohnte W. Friedrich in Magugnano am Gardasee. Seinen Brief-

wechsel von 30 000 Briefen besitzt seit 1911 die Leipziger Universität. Bedeutsam ist neben W. Friedrich auch Schabelitz in Zürich, der die Zensurflüchtlinge der deutschen Schriftstellerwelt aufnahm und verlegte.

Jhm folgte S. Fischer, Berlin (1886), der mit größerem Glück und stärkerer Kapitalkraft die Pflege der modernen Literatur aufnahm und sich zu dem angesehensten und bedeutendsten Verleger moderner Belletistrik aufschwang. Auch seine Tätigkeit ist mit der Geschichte der neueren Literatur aufs engste verbunden. S. Fischer ist Verleger von Dostojewski, Tolstoi, Zola, Jbsen, den Goncourts, Jacobsen, Hamsun, Arne Garborg, Ola Hanson. Von Deutschen verlegte er anfangs Max Kretzer und Karl Bleibtreu. Jm Winter 1889 beginnt die Bewegung der Freien Bühne. Nun sammelt sich in S. Fischers Verlag die ganze Schar der Modernen: Hauptmann, Bahr, Halbe, Hirschfeld, Schnitzler, Schlaf, Hartleben, Peter Altenberg. Dazu kommen später (in zeitlicher Aufeinanderfolge): Gabriele Reuter, Thomas Mann, Stehr, Hofmannsthal, Graf Keyserling, Wassermann, Friedrich Huch, Salten, Vollmöller, Hesse, Kellermann, Kaiser, Rathenau, Sack. Von Ausländern: Nansen, Ellen Key, Herman Bang, Wied, Geijerstam, Shaw, Wilde und Joh. V. Jensen. Auch die große deutsche Gesamtausgabe der Werke Jbsens erschien bei S. Fischer. Die Zeitschrift Freie Bühne, gegründet 1890, (später Neue Rundschau), gehört zu den wichtigsten literarischen Kampfzeitschriften dieser Generation.

Ein weiterer wichtiger Verlag ist der von Albert Langen in München, gegründet 1894. Langen (1869—1909) war Verleger von nordischer Belletristik, namentlich von Björnson (dem Schwiegervater Langens), von Knut Hamsun, Georg Brandes, Selma Lagerlöf, Amalie Skram, Drachmann, Lie und Geijerstam. Von Deutschen verlegte er Frank Wedekind, Ludwig Thoma, Rilke, Wolzogen, Bierbaum u. a. Langen war auch seit 1896 Herausgeber des Simplizissimus, der zeitweise eine Auflage von Hunderttausenden hatte (Zeichner: Theodor Thomas Heine, Olaf Gulbransson, Reznicek, Wilhelm Schulz) und des März. Wegen einer Majestätsbeleidigung mußte Albert Langen, ein merkwürdig unruhiger Kopf, im Jahr 1904 auf einige Jahre nach der Schweiz und Paris fliehen. Frank Wedekind, der in den Prozeß verwickelt war, hat in Oaha und anderen Werken die Gestalt Albert Langens verwertet.

Wesentlich anders geartet ist der Verlag von Eugen Diederichs in Jena, 1896 in Florenz gegründet, 1897 nach Leipzig, 1904 nach Jena übersiedelt. Der florentinische Löwe (Marzocco von Donatello) als Verlagszeichen weist auf den Geist der Renaissance hin; der Verlag trat für die gesamte Kulturbewegung ein. So entstanden nach und nach die großen Sammlungen: Monographien zur deutschen Kulturgeschichte; Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern; Altnordische Dichtung und Prosa; Zeitalter der Renaissance; Märchen der Weltliteratur; Religiöse Stimmen der Gegenwart; Erzieher zur deutschen Bildung u. v. a. Der Verlag brachte die Werke von Spitteler, Bölsche, Maeterlinck, Stendhal, Kierkegaard, Giordano Bruno, Bruno Wille, Bergson, Ruskin, Benz, Drews und Bonus. Eugen Diederichs setzt sich stark für die Jugendbewegung ein (Blüher, Wyneken, Natorp u. a.) und gibt die Tat heraus, eine Zeitschrift für die Zukunft deutscher Kultur.

Der Jnselverlag ging aus der Zeitschrift Die Jnsel, die Bierbaum, Heymel und Schröder 1899 bis 1902 herausgaben, hervor. Der Jnselverlag steht unter der Leitung des Professor Kippenberg heut gleichfalls an der Spitze der deutschen Verlage. Die Kritischen Ausgaben (Dostojewski, Heine, Hölderlin, Lenau, Storm u. a.) sind einwandfrei herausgegeben (Herausgeber E. Castle, A. Köster, A. Leitzmann, J. Petersen, O. Walzel, F. Zwickernagel u. a.) und buchtechnisch vollendet (Buchkünstler W. Tiemann, E. R. Weiß u. a.). Zahlreiche Goetheschriften (Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe, Der junge Goethe, Italienische Reise, Briefe, Gespräche) sowie Memoiren und Chroniken, Schriften der deutschen Mystik (Der Dom), die Bibliothek der Romane, die Jnselbücherei und die Bibliotheka mundi wurden neben Werken von Joh. R. Becher, Däubler, Ernst Hardt, Ricarda Huch, Rilke, Scheffler, Stefan Zweig u. a., neben Werken der Ausländer Balzac, de Coster, Flaubert, Turgenjeff, Verhaeren, Timmermann u. a. herausgebracht.

Eine große Bedeutung erlangte auch der Verleger Georg Müller in München mit einer fast unübersehbaren Zahl von Werken der neueren Literatur; zu seinen Autoren zählen Strindberg und Wedekind; er gab die Bibliothek der Philosophen von Fritz Mauthner und den

Propyläen-Goethe heraus; weiter der Verlag von Kurt Wolff in Leipzig, der sich auch der expressionistischen Literatur zuwendete und große Bedeutung erlangte.

Ferner: Schuster u. Löffler in Berlin (Liliencron, Dehmel); F. Fontane u. Ko. (Th. Fontane, W. v. Polenz); Egon Fleischel u. Co. in Berlin (Ompteda, Klara Viebig, H. Hart, H. Böhlau, bis 1921 Verleger des Literarischen Echos); J. C. C. Bruns in Minden (Baudelaire, Flaubert, Multatuli, Wilde, Schlaf, Scheerbart); Carl Reißner in Dresden (Papa Hamlet von Holz und Schlaf, Bölsche, Hartleben, Malwida von Meysenbug); Paul Ackermann (Conradsche Buchhandlung in Berlin), der erste Verleger von Gerhart Hauptmanns Vor Sonnenaufgang; C. H. Beck in München (Biographien von Goethe, Herder, Schiller, Kant u. a., Verleger von Oswald Spengler); Verlagsanstalt F. Bruckmann in München (H. St. Chamberlain); G. D. W. Callwey in München (Kunstwart und seine Unternehmungen); Greiner u. Pfeiffer in Stuttgart (Türmer); Bruno und Paul Cassirer in Berlin (Kunstgeschichtliche Werke); R. Piper u. Co. in München (Anatole France, Dostojewski, Kunstmappen); Literarische Anstalt Rütten und Loening (Lafcadio Hearn, Romain Rolland, W. Bonsels); H. Haessel in Leipzig (C. F. Meyer); L. Staackmann in Leipzig (Otto Ernst, Bartsch, Greinz, Rosegger); Deutsche Verlagsanstalt (die 1921 auch den Verlag von Fleischel u. Co. übernahm), G. Westermann in Braunschweig, Quelle und Meyer in Leipzig (Gjellerup); E. Rowohlt in Berlin; L. Ehlermann in Dresden (Verleger von Goedekes Grundriß); E. A. Seemann in Leipzig (Goetheliteratur, Jakob Burkhardt); Georg Bondi in Berlin; C. G. Naumann in Leipzig (Nietzsche); Gebrüder Pätel in Berlin (Marie von Ebner-Eschenbach, Deutsche Rundschau); G. Grotesche Verlagshandlung in Leipzig (Wildenbruch, Frenssen).

Von älteren Verlegern: J. G. Cottasche Buchhandlung (Anzengruber, Bismarck, Keller, Fontane, Heyse, Riehl, Wilbrandt, Sudermann, Fulda); G. J. Göschen in Leipzig (Mörike); Breitkopf u. Härtel in Leipzig (Dahn); Bibliographisches Institut (Meyer) in Leipzig und F. A. Brockhaus in Leipzig (große literarhistorische Veröffentlichungen); Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart (Vischer, Finckh, Sperl, Zahn); B. G. Teubner in Leipzig (Aus Natur- und Geisteswelt, Pädagogik, Philosophie); Weidmannsche Buchhandlung in Berlin (Scherer, v. Wilamowitz-Möllendorf).

Besonders zu gedenken ist der Verleger, die billige Volksausgaben veranstaltet und dadurch die Kenntnis der deutschen und der auswärtigen, der klassischen wie der modernen Literatur in weite Kreise unseres Volkes getragen haben. Den Anfang machte die Universalbibliothek von Philipp Reclam. 1867 gab Reclam sen. die ersten zehn Zwanzig Pfennig-Hefte heraus — Goethes Faust war die erste Veröffentlichung — und fortan sandte er jede vierte Woche zehn neue Hefte aus, ohne sich durch die anfängliche Teilnahmlosigkeit des Publikums und die Gegnerschaft der Verleger hindern zu lassen. Vom Jahr 1880 ab faßte das Unternehmen feste Wurzel und breitete sich aus. Im Jahr 1908 hatte Reclam 5000 Bändchen in die Welt gehen lassen. Er hat alle Schätze des Geistes den Deutschen zugänglich gemacht: Die Edda und Wolframs Parzival wie die Bekenntnisse des heiligen Augustinus und den Koran, die Werke Rousseaus und Byrons wie die Schriften Spinozas, Kants, Fichtes, Feuerbachs und Schopenhauers, die Dichtungen der Slawen, der Dänen, Schweden und Norweger wie die heiligen Schriften der Inder. Dazu erwuchsen aus dem Reclamschen Verlag die billigen Klassikerausgaben Goethes, Schillers, Lessings, Wielands, Herders, Shakespeares, Körners, Kleists, Uhlands, Grabbes und Otto Ludwigs. Früher waren alle diese Werke dem Volke fern, jetzt waren sie ihm wundersam nahe gebracht. Die ganze fünfte Generation ist, soweit sie literarisch empfänglich war, in ihrer Jugend mit Reclams Universalbibliothek aufgewachsen. Es ist eine ungeheure, bei keinem andern Volk wiederzufindende Menge von Kenntnis und Bildung, von Poesie und Begeisterung, die die Reclamsche Universalbibliothek unserem Volk hat zuströmen lassen und noch immer zuströmen läßt.

Nach Philipp Reclam traten eine Reihe anderer Unternehmungen auf, die, ohne den Umfang und die Vielseitigkeit von Reclams Universalbibliothek zu erreichen, doch ebenfalls sehr Bedeutendes leisteten und teils durch den Druck, teils durch die Billigkeit, teils durch die vortrefflichen Einleitungen zu den Werken einen Fortschritt bedeuteten: Hendelsche Bibliothek, Meyers Volksbücher, Max Hesses Volksbücherei, Wiesbadener Volksbücher, Deutsche Dichtergedächtnisstiftung u. a. Die so hoch gestiegenen Bücherpreise haben hier freilich alles verändert.

Zeitschriften

Literarische Kampfzeitschriften. Eine Anzahl von ihnen ist schon früher besprochen worden. Kritische Waffengänge (die beiden Harts) 1882 bis 1884; Berliner Monatshefte (die beiden Harts) 1885; Die Gesellschaft (Verleger W. Friedrich) 1885 bis 1902; Das Magazin für Literatur des Auslandes im Verlag von Friedrich unter der Redaktion von Bleibtreu, dann von Kirchbach; Literarische Volkshefte (Eugen Wolff, die beiden Harts, Kirchbach, Max Koch, Georg Brandes) 1887 bis 1889; Deutsche literarische Volkshefte 1889; Kritisches Jahrbuch (die beiden Harts) 1888; Freie Bühne (Verleger S. Fischer) 1890; später wechselte sie den Namen, sie hieß nach 1894 Neue Deutsche Rundschau, nach 1904 Neue Rundschau; Deutsche Schriften für Literatur und Kunst (Eugen Wolff) 1890 bis 1893; Moderne Dichtung, später Moderne Rundschau, 1890 in Brünn gegründet; Wiener Literaturzeitung 1890, später Neue Revue genannt (1894 bis 1897); Die Zeit, 1894 in Wien als Wochenschrift von Hermann Bahr gegründet; Die Neue Zeit; Die sozialistischen Monatshefte; Die weißen Blätter; Charon; Münchener Blätter für Dichtung und Graphik (Verlag Georg Müller, München); Das hohe Ufer (Verlag Ludwig Ey, Hannover); die Neue Schaubühne und 1918, neue Blätter für Kunst und Dichtung (Herausgeber Hugo Zehder, Dresden).

Neuentstandene literarische und künstlerische Zeitschriften ohne ausgesprochenen Kampfzweck: Akademische Blätter (O. Sievers) 1884 in Braunschweig; Der Kunstwart (Ferdinand Avenarius) 1887 in Dresden gegründet; Blätter für die Kunst (C. A. Klein) 1892 bis 1904; Moderner Musenalmanach (Bierbaum) 1891, 1893 und 1894; Die Zukunft (Maximilian Harden) gegründet 1892; Pan (Bierbaum, Cäsar Flaischlen) 1895 bis 1899; Der Türmer (Jeannot Frhr. von Grotthuß, später Friedrich Lienhard) 1898 in Stuttgart; Die Wage (Rudolf Lothar) 1898 in Wien; Das literarische Echo (Josef Ettlinger) 1898 in Berlin; Die Insel 1899 bis 1902 in Berlin; Die Hilfe (Friedrich Naumann); Deutsche Arbeit (August Sauer) 1900 in Prag; Hochland (Karl Muth) in Kempten und München, die geistvollste und bedeutendste katholische Zeitschrift Deutschlands; Östreichische Rundschau 1904; Süddeutsche Monatshefte 1904 in München; Wege nach Weimar (Friedrich Lienhard) 1904; Die Schaubühne, später Weltbühne, (Siegfried Jacobsohn) 1905 in Berlin; März (Albert Langen) 1907 bis 1914; Das neue Deutschland (Adolf Grabowski); Seele (katholische Zeitschrift, Verlag von Josef Habbel); Die Rettung (Christlich-soziale Blätter), Wien; Der Einzige (Organ des Stirnerbundes Berlin); Der Wagenlenker (Organ des Rechtsbundes geistiger Arbeiter); Der Zwinger (Dramaturg Dr. Karl Wolff in Dresden); Westdeutsche Monatsschrift (eigener Verlag, Köln); Der Schwäbische Bund (Stuttgart); Das Tagebuch (Verlag E. Rowohlt in Berlin).

Ältere Zeitschriften: Die Grenzboten (Grunow); Preußische Jahrbücher (Delbrück); Die Gegenwart; Die Nation; Westermanns Monatshefte (Düsel); Deutsche Rundschau; Deutsche Revue; Nord und Süd.

Satirische Zeitschriften: Die Jugend (Georg Hirth, München); Der Simplizissimus (Albert Langen in München) 1896.

Wissenschaftliche Literaturblätter: Literarisches Zentralblatt f. Deutschland (Ed. Zarncke) gegründet 1850; Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 1880; Deutsche Literaturzeitung 1880; Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte 1892; Euphorion 1894; Mitteilungen der literaturhistorischen Gesellschaft in Bonn 1906; Göttinger gelehrte Anzeigen; Germanisch-romanische Monatsschrift und Logos.

Vertreter der Wissenschaft der älteren Generation

Nur einige Vertreter der Wissenschaft — abgesehen von den schon früher genannten — können hier angeführt werden, und von ihnen nur diejenigen, die eine nähere Beziehung zum Schrifttum ihrer Generation besitzen und ihre Werke auch in eine literarische Form gekleidet haben.

Erich Schmidt, Scherers Nachfolger, geboren 1853, wendete sich wie dieser der neueren Literaturgeschichte zu. Schmidt wurde zuerst nach Straßburg, dann nach Wien be-

rufen, wurde dann der erste Direktor des neugegründeten Goethearchivs in Weimar und nach Scherers Tod dessen Nachfolger auf dem Lehrstuhl der Berliner Universität. Erich Schmidt ging im allgemeinen auf Scherers Bahnen weiter, des Meisters Genialität war ihm nicht eigen, doch förderte er die Goetheforschung durch zahlreiche Arbeiten und Funde, erwarb sich um Kleist und Otto Ludwig große Verdienste, und hat als Gelehrter von feinem Geschmack und glücklicher Darstellungsgabe der modernen Literatur wichtige Dienste geleistet. Schriften: Biographie Lessings (1884), Charakteristiken (1886), zweite Reihe 1901, Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt (1887). Für Ibsen, Gerhart Hauptmann und die modernen Dichter warf er sein Ansehen in die Wagschale. Er starb 1913.

Richard M. Meyer in Berlin, geb. 1860, gest. 1914, Herausgeber von W. Scherers Poetik, schrieb: Goethe 1894, Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert 1899, Probleme und Gestalten 1904. Am vorzüglichsten sind Meyers kleinere Arbeiten über die Methode der historischen Darstellung, das Prinzip der Vollständigkeit u. a. Die Literaturgeschichte von Meyer wurde von Hugo Bieber verdienstvoll fortgesetzt.

Adolf Bartels in Weimar, geboren 1862 in Wesselburen, schrieb: Deutsche Dichtung der Gegenwart 1897, Gerhart Hauptmann 1897, Klaus Groth 1899, Friedrich Hebbel 1899, Geschichte der deutschen Literatur 1901 bis 1902, Jeremias Gotthelf 1902, Heinrich Heine 1906, Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur 1906, Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1908, Deutsches Schrifttum 1911 ff., Einführung in die Weltliteratur 1913, Die deutsche Dichtung der Gegenwart (Die Jüngsten) 1921.

Eduard Engel in Berlin, geboren 1851, schrieb Französische Literaturgeschichte, Geschichte der englischen Literatur und Geschichte der deutschen Literatur, auch ein vielbeachtetes Goethebuch.

Albert Sörgel: Dichtung und Dichter der Zeit, eine stark erweiterte Fortsetzung von Adalbert v. Hansteins Buch über Jüngstdeutschland 1900, eine verdienstvolle Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte 1912 ff.

Karl Muth, geb. 1867 in Worms, Herausgeber der Zeitschrift Das Hochland, schrieb u. a. Steht die katholische Belletristik auf der Höhe der Zeit 1898, Die literarische Aufgabe des deutschen Katholiken 1899, Die Wiedergeburt der Dichtung aus dem religiösen Erlebnis 1909; Religion, Kunst und Poesie 1914.

Kurt Martens: Die deutsche Literatur unserer Zeit (mit Proben) 1921.

Josef Nadler in Freiburg in der Schweiz, geb. 1884, schrieb über Eichendorffs Lyrik und bisher 3 Bände Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften (seit 1912). Nadler behandelt die Literatur vom Standpunkt der Stammesart und gelangt dabei zu völlig neuen Ergebnissen. Dieses Werk zählt, was umfassenden Blick und große Gesichtspunkte betrifft, zu den allerbedeutendsten Werken, die in neuerer Zeit über Literarhistorie erschienen sind.

Friedrich Gundolf (Gundelfinger) in Heidelberg, jetzt in Berlin, geb. 1880. Shakespeare und der deutsche Geist, Shakespeareübersetzer, Bücher über Goethe und Stefan George. Gundolf hat Shakespeares Werke von 1908 bis 1918 in zehn Bänden übersetzt, und zwar teils durchgesehen, teils bearbeitet. Sieben Stücke hat er völlig neu übersetzt, fünfzehn durchgesehen, zwei auf Grund der Schlegelschen Übersetzung übertragen. Die Gundolfsche Shakespeareübersetzung ist treu, aber mit vielen kleinen schwer verständlichen Anspielungen belastet.

Auf einzelnen Gebieten der Literaturgeschichte waren tätig: Franz Muncker in München, geboren 1855 (zahlreiche Veröffentlichungen über Wieland, Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller, Immermann und Richard Wagner); Berthold Litzmann in Bonn, geboren 1857 (Das deutsche Drama in der literarischen Bewegung der Gegenwart 1894, Goethes Lyrik 1900, Ibsens Dramen 1901, gab heraus Theatergeschichtliche Forschungen seit 1891); Ernst Elster in Marburg, geboren 1860 (Zur Entstehungsgeschichte des Don Carlos, Heines sämtliche Werke 1887 ff., Prinzipien der Literaturwissenschaft 1897 ff.); Albert Köster in Leipzig, geb. 1862 (Gottfried Keller 1900, Briefwechsel zwischen Th. Storm und G. Keller 1904, Die Briefe der Frau Rat Goethe 1904), Stormherausgeber, Studien über die Bühne der Meistersinger;

Georg Witkowski in Leipzig, geboren 1863 (Die Walpurgisnacht im ersten Teil von Goethes Faust 1894, Die Handlung des zweiten Teils von Goethes Faust 1898, Was sollen wir lesen und wie sollen wir lesen 1904, Herausgeber zahlreicher Werke Goethes, einer Auswahl von Tiecks Schriften 1903 und der Sammlung Meisterwerke der deutschen Bühne); Oskar Walzel aus Wien (geb. 1864), Professor in Bern, dann in Dresden, jetzt in Bonn, Erforscher der Romantik, Herausgeber Chamissos, der Brüder Schlegel, der philosophischen Schriften Schillers und der literarischen Aufsätze Goethes, Neubearbeiter von Rudolf Hayms Romantik, Fortsetzer der Schererschen Literaturgeschichte; Roman Wörner in Freiburg i. B., geb. 1863 (Novalis' Hymnen an die Nacht 1885, Ibsens Jugenddramen 1895, Henrik Ibsen 1900, Fausts Ende 1902); Hans Gerhard Graef aus Weimar, geb. 1864 (Goethe und Schiller in Briefen von Heinrich Voß dem jüngeren 1896, das für die Goetheforschung grundlegende Werk Goethe über seine Dichtungen 1900 ff., Herausgeber des Goethejahrbuchs); Eugen Kühnemann in Breslau, geboren 1868 (Herders Leben 1895, Schiller 1905); Johannes Bolte in Berlin (geboren 1858), einer der besten Kenner der älteren deutschen Theatergeschichte und der Geschichte der Volksüberlieferungen, Herausgeber der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde; Karl Borinski in München (1861 bis 1922) Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 1921.

Friedrich von der Leyen in Köln (geb. 1873), Märchen- und Sagenforscher, Herausgeber der Märchen der Volksliteratur und des Deutschen Sagenbuchs; Karl Reuschel in Dresden (geb. 1872) Volkskundliche Streifzüge 1903, Literargeschichtliche Werke u. a.

Unter den Historikern ist in vorderster Reihe Karl Lamprecht in Leipzig zu nennen, geb. 1865, gest. 1912, ein Mann von umfassendem Wissen, von allseitiger Gelehrsamkeit und kühnen und neuen Gesichtspunkten. Er verband Kultur- und Wirtschaftsgeschichte mit politischer Geschichte, Kunstgeschichte, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Seine Hauptwerke sind: Deutsches Städteleben am Schlusse des Mittelalters 1884, Deutsche Geschichte 1890 ff., Ergänzungsband: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit 1902, Moderne Geschichtswissenschaft 1904. Einführung in das historische Denken 1912. Lamprecht bekämpft die Grundanschauung Rankes, der in den großen geschichtlichen Zusammenhängen und Geschehnissen die Offenbarung einer durch die Welt schreitenden Gottheit sah und die wirtschaftlichen und sozialen Triebkräfte zurücktreten ließ. Lamprecht betont diese dagegen sehr stark, wenn er auch durchaus nicht für eine einseitige wirtschaftsgeschichtliche und sozialgeschichtliche Betrachtung der geschichtlichen Ereignisse zu haben ist. Sittengeschichtliche und kulturgeschichtliche Studien zieht er ergiebig heran; vielfach arbeitet er auch mit geschichtlichen Parallelen, um nachzuweisen, daß sich überall in der Welt das geschichtliche Geschehen nach bestimmten Entwicklungsgesetzen vollzieht, und daß es eine Folge von bestimmten Kulturzeitaltern gibt, eine Anschauung, die in den viel umstrittenen Werken von Oswald Spengler in München (geb. 1880): Der Untergang des Abendlandes I 1918 und II 1922, Preußentum und Sozialismus 1918 in großen geschichtsphilosophischen Konstruktionen zutage tritt. Das Buch stand einige Jahre im Vordergrund des Interesses und war eins der am meisten gekauften wissenschaftlichen Bücher nach dem Kriege.

Von den Kulturhistorikern hat keiner unmittelbarer und stärker auf die Gebildeten gewirkt als Houston Stewart Chamberlain mit seinem Werk: Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts. Er ist von Geburt ein Engländer, der aber in deutscher Sprache eindrucksvolle, vielgelesene Werke schrieb. Er wurde 1855 in Portsmouth als Sohn des späteren Admirals Chamberlain geboren, verließ England 1870, kam mit der deutschen Sprache und dem deutschen Denken in Berührung, trieb biologische und physiologische Studien, lebte 1885 in Dresden, 1889 in Wien und schrieb über Wagner, über die Rassenfrage usw. Er sah in der Geschichte vor allem das Werk der Rasse.

Karl Alexander von Gleichen-Rußwurm, ein Urenkel Schillers, geb. 1865 in München, hat zahlreiche kulturgeschichtliche und biographische Werke geschrieben, so Der Sieg der Freude 1909, Das galante Europa 1909, Geselligkeit 1910, Biographie Schillers 1914, Schönheit 1917, Ritterspiegel 1919 u. a.

Karl Storck, geb. 1873 in Dürmenach, ist ein hervorragender Musik- und Literarhistoriker (Deutsche Literaturgeschichte 1897 ff., Opernbuch 1899, Geschichte der Musik 1905 ff., Herausgeber der Briefe Mozarts, Beethovens und Schumanns).

Von Philologen seien genannt: Adolf Matthias in Berlin, geboren 1847, mit zahlreichen philologischen und pädagogischen Schriften, darunter das vortreffliche Buch: Wie erziehen wir unsern Sohn Benjamin 1897; Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff in Berlin, geboren 1849, der Meister der klassischen Philologie und der Übersetzer der großen griechischen Tragödien 1901; ferner von Germanisten: Eduard Sievers in Leipzig, geboren 1850, einer der bedeutendsten Kenner der germanischen Grammatik und Metrik, hervorragend auch durch kritische Bibelstudien, die sich auf melodische Entdeckungen stützen, wie sie gleichzeitig der Münchner Josef Rutz über die Beziehungen zwischen Körperhaltung und sprachlichen Ausdruck gemacht hatte. Friedrich Vogt in Marburg, geboren 1851 (Geschichte der älteren deutschen Literatur 1897, Die schlesischen Weihnachtsspiele 1900); Wolfgang Golther in Rostock, geboren 1863, Mytholog sowie Sagen- und Wagnerforscher; Johannes Hertel in Leipzig, geb. 1871, Erforscher der indischen Literatur, Übersetzer daraus, Märchenforscher; Moritz Heyne in Göttingen, Fünf Bücher deutscher Rechtsaltertümer.

Unter den nationalökonomischen und politischen Schriftstellern, die, zum Teil einer ältern Generation angehörig, doch vornehmlich auf die Gegenwart gewirkt haben, sind einige der hervorragendsten: Adolf Wagner in Berlin, geboren 1835 (Politische Ökonomie 1892); Gustav Schmoller in Berlin, geboren 1838 (zahlreiche Schriften über Sozial- und Gewerbepolitik, Allgemeine Volkswirtschaftslehre 1901, Handels- und Machtpolitik 1901); Josef Kohler in Berlin, geboren 1849 (Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz 1883, Das Recht als Kulturerscheinung 1885, Chinesisches Strafrecht 1886, Studien aus dem Strafrecht 1891, Aus dem babylonischen Rechtsleben 1891, Aus Kultur und Leben 1904, außerdem zahlreiche lyrische und dramatische Werke und Nachdichtungen Dantes und Petrarkas; Werner Sombart in Breslau, geboren 1863 (Sozialismus und soziale Bewegung 1896, Der moderne Kapitalismus 1902, Deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert 1904); Max Robert Karl Bücher (Arbeit und Rhythmus), auch Goetheforscher; Adolf Damaschke (Bodenreformer).

Von Kunsthistorikern sind hervorzuheben: Cornelius Gurlitt in Dresden, geboren 1850 (Geschichte des Barock, Rokoko und Klassizismus 1886; Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts 1899, Geschichte der Kunst 1902); Alfred Lichtwark in Hamburg, geboren 1852 (zahlreiche kleinere Schriften über moderne Kunst und Kunstgewerbe); Henry Thode, geb. 1857, gest. 1920, (Franz von Assissi 1885, Hans Thoma 1891 und 1899. Kunst, Religion und Kultur 1901, Michelangelo und das Ende der Renaissance 1902, Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volk zu feiern 1903, Schauen und Glauben 1903); Richard Muther in Breslau, geboren 1860 (Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert 1893, Geschichte der englischen Malerei, Geschichte der belgischen Malerei); Paul Schultze-Naumburg in Weimar, geboren 1869 (Kulturarbeiten: Hausbau 1902, Gärten 1902, Dörfer und Kolonien 1903, Städtebau 1906, Kleinbürgerhäuser 1907); Heinrich Wölfflin in München (geb. 1864 in Winterthur) Renaissance und Barock 1888, Die Kunst Albrecht Dürers 1905, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe 1915; Wilhelm Worringer (geb 1881) Formproblem der Gotik 1911.

Von den religiös-ethischen Schriftstellern ist neben Moritz von Egidy namentlich Friedrich Naumann in Berlin zu erwähnen, geb. 1860, gest. 1919 (Was heißt christlichsozial? 1894, Gotteshilfe 1895, Asia 1898, Briefe über Religion 1903).

Rudolf Steiner, geb. 1861, Anthroposoph, erlangte durch seine Schriften einen großen Kreis von Anhängern. Theosophische Schriften: Wie erlangt man Erkenntnisse höherer Welten 1913. Religiöse Schriften: Das Christentum als mystische Tatsache 1909. Philosophische Schriften: Die Philosophie der Freiheit 1894. Rätsel der Philosophie. Dazu Geheimschriften.

* * *

„Alle Kunst ist nur eine Etappe zu Gott.“

Namensverzeichnis

Alberti I 16. II 349.
Alexis I 364 ff., II 361.
Andersen I 420.
Altenberg II 456.
Anzengruber I 8, II 138 ff.
Arent II 297, 350.
Ariost I 80.
Arndt I 162.
Arnim, A. v. I 126 ff.
— Bettina v. I 302.
Auer, Grete II 488.
Auerbach I 439 ff.
Auernheimer II 539.
Augier II 117.
Avenarius II 221.

Bab I 264. 539.
Bahr I 15. 17. II 315. 442 ff.
Balzac II 270.
Bartels II 299. 425. 548.
Bartsch II 480.
Baudelaire II 310.
Baudissin I 82.
Bauernfeld I 431.
Baumbach II 203.
Bebel II 244.
Becher II 530.
Beck I 371.
Becker, N. I 376.
Beer-Hofmann II 450.
Beethoven I 88.
Begas II 112.
Benedix II 87.
Benn II 530.
Benndorf II 530.
Beranger I 292. 220.
Berg, Leo II 349. 539.
Bergson II 313.
Berlioz I 423.
Beyerlein II 490.
Bie II 539.
Bieber, Hugo II 548.
Bierbaum II 352 ff.
Birch-Pfeiffer II 86.
Björnson II 288.
Bismarck I 153. II 94. 134 ff. 241.
Bleibtreu II 137. 293. 298. 329 ff.
Bloem II 490.
Blumenthal II 215.
Bodenstedt II 73.
Bonsels II 479.
Bourget II 275.
Böcklin II 268.
Böhlau, Helene II 485 ff.
Bölsche II 348.
Börne I 298 ff.
Brachvogel II 121.
Brahm II 300. 302. 348. 534.
Brahms II 113.
Brandes, G. II 347.
Brentano, Clemens I 75. 121 ff.
Brinckman II 63.
Brod, Max II 478.
Bruckner II 540.
Bulcke II 368. 481.
Bulthaupt II 205.
Bulwer I 421.
Burckhardt, Jak. II 89.
Burte II 431.
Busch, W. II 190.
Busse II 355.
Büchner, G. I 315 ff.
Büchner, L. I 274. 405.
Bülow, Frieda v. II 488.
Byron I 290 ff.

Calderon I 79.
Castelli I 38.
Cervantes I 80.
Chamberlain II 549.
Chamisso I 303.
Christen II 224.
Claudel II 314.
Clauren I 241. 223.
Collin I 161. 167. 228.
Comte II 106. 255.
Conrad, Mich. Georg II 292. 297. 336 ff.
Conradi I 319. II 244. 245. 294. 297.
Cornelius I 85.
Cotta I 396.
Cramer I 241.
Croissant-Rust II 417.

Dahlmann I 391.
Dahn II 83.
d'Annunzio II 312.
Dante I 80. 278.
Darwin II 107 ff.
Daudet II 118.
Dauthendey II 505.
Däubler II 519.
David, J. J. II 450.
Defregger II 112.
Dehmel I 333. II 315. 400 ff.
Devrient, Ed. I 425 ff.
— Emil I 424.
— Ludwig I 87. 192.
Dickens I 420. 471. 474.
Diebold, Bernh. II 528. 539.
Diederichs, Eugen II 545.
Dietzenschmid II 528.
Dingelstedt I 380. 425.
Diotima I 92.
Dolorosa II 491.
Dostojewski II 281 ff.
Döblin II 522.
Dörmann II 451.
Dreyer II 490.
Droste, A. v. I 285. 286. 353 ff.
Dubois, Reymond I 404. II 252.
Dumas II 117.
Duse II 318.
Düsel II 547.

Eckstein II 208.
Ebers II 210.
Ebner, Marie v. II 156.
Edschmid, Kas. II 512. 522.
Egidy II 428.
Ehrenstein II 530.
Eichendorff I 169. 195 ff.
Eloesser I 141. 539.
Elster II 548.
Engel, Ed. II 548.
— Fritz II 539.
Engels, Friedrich II 239.
Enking II 473.
Erler II 438.
Ernst, Otto II 199.
— Paul II 320. 466 ff.
Eschstruth II 216.
Essig II 528.
Eulenberg II 502 ff.
Ewers, H. H. II 491.
Eyth II 226.

Falke II 354.
Fechner I 406.
Federer II 477.
Feuchtersleben I 430.
Feuerbach, Ludw. I 272. 407.
Feuillet II 118.
Fichte I 45 ff. 161.
Finckh II 477.
Fischer, Kuno II 225.
— S. II 301. 545.
Fitger II 204.
Flaischlen II 424.
Flake II 523.
Flaubert II 270.
Fleck I 86.
Flex, W. II 530.
Fock, Gorch II 320. 419.
Follen I 373.
Fontane I 9. II 230. 293. 355 ff. 543.
Fouqué I 170. 230 ff.
Frank, Leonh. II 524.
François, Luise v. II 170 ff.
Freiligrath I 381 ff. II 135.
Frenssen II 474.
Freud, S. II 255.
Freytag I 437. II 47 ff. 243.
Friedrich, Kasp. David I 84.
— Wilhelm II 298. 544.
Friedrich Wilhelm der Vierte I 255 ff. 376.
Fulda II 205.

Gabelentz II 490.
Ganghofer II 208.
Garborg II 291.
Gaudy I 371.
Geibel I 426. 445 ff. II 77. 135.
Geißler, Max II 478.
George, Stefan II 316. 458 ff. 512.
Gerok II 77.
Gerstäcker II 85.
Gervinus I 391.
Geucke II 438.
Gide II 20. 314.
Gleichen-Rußwurm II 549.
Goncourt II 271.
Gotthelf, Jerem. I 450 ff.
Gottschall II 81.
Goedeke II 88.
Goethe I 50. 55 ff. 86. 171. 205. 277.
Gorki II 287.
Görres I 53 ff. 243.
Göring, Reinh. II 528.
Gött, Emil II 434.
Grazie, E. delle II 225.
Grabbe I 309 ff.
Gregorovius II 76.
Greif II 188.
Greinz, Rudolf II 477.
Grillparzer I 21. 42. 172 ff. 268.
Grimm, Hermann II 225.
— Jakob I 76. 247 ff.
Grisebach II 200.
Grosse II 68.
Großmann, Stefan II 539.
Groth II 54 ff.
Grün I 375. 430.
Gundolf II 460. 548.
Günderode I 109.
Günther, Alf. II 531.
Gurlitt II 550.
Gutzkow I 282. 284. 335 ff. 293. 410.

Hackländer II 84.
Haeckel II 252.
Hahn-Hahn I 387.
Halbe II 411 ff.
Halm I 433.
Hamecher, Peter II 539.
Hamel II 529.
Hamerling II 122 ff.
Hamsun II 290.
Handel-Mazzetti, Enrika II 438.
Handl, Willi II 539.
Harden II 348. 539.
Hardt, Ernst II 466.
Hart, Heinrich und Julius II 293. 332 ff.
Hartleben II 351.
Hartmann I 372.
Hartmann, Ed. v. II 105.
Hasenclever II 526.
Hauff I 221.
Hauptmann, Gerhart II 242. 300. 372 ff.
— Karl II 500 ff.
Haym II 88.
Hebbel I 189. 381. 406. 419. 428. 444. II 1 ff. 78. 92. 322.
Hebel I 216.
Heer II 477.
Hegel I 268 ff.
Hegeler II 481.
Hehn II 88.
Heiberg II 350.
Heilborn II 482.
Heine I 10. 15. 236. 253. 265. 269. 278 ff. 281. 290. 319 ff. 372. 408 ff. 465.
Heym II 529.
Heymann II 530.
Hell I 235.
Helmholtz II 251.
Henckel II 350.
Hensel, Luise I 122.
Herbart I 406.
Herder I 106. 115. 118. 133.
Hermann, Georg II 482.
—-Neisse, Max II 529.
Hertz II 69.
Herwegh I 379.
Herzog II 490.
Hesekiel II 361.
Hesse II 471.
Hettner II 88.
Heyking II 488.
Heynicke II 530.
Heyse II 27 ff.
Hildebrand II 225.
Hille II 349.
Hillern, W. v. II 216.
Hirschfeld II 482.
Hoffmann, E. Th. A. I 89. 191 ff.
— Hans II 199.
— v. Fallersleben I 379.
Hofmannsthal II 451 ff.
Holtei II 63.
Holz I 17. II 299. 307. 341 ff.
Holzamer II 427.
Hopfen II 207.
Hölderlin I 91 ff.
Huch, Ricarda II 482 ff.
— Friedrich II 479.
Hugo, V. I 279. 292.
Humboldts I 245 ff. 274.
Huysmans II 310.

Ibsen II 243. 254. 275 ff. 292.
Iffland I 66. 86.

Immermann I 235. 297. 358.
Jacob, H. E. II 524.
Jacobs, Monty II 539.
Jacobsen II 291.
Jahn, J. L. I 160.
Janitschek II 224.
Jean, Paul I 99 ff. 160.
Jensen II 71.
Jerusalem, Else II 491.
Jordan, W. II 79.
Johst II 522.

Kahlenberg, H. v. II 491.
Kainz II 536.
Kaiser, Georg II 525.
Kant I 42 ff.
Kärgel II 482.
Keller I 378. 407 ff. 418. 454 ff.
Kellermann II 478.
Kerner I 77. 218.
Kerr II 399. 558.
Kesser II 524.
Keyserling, Ed. II 475.
Kind I 232.
Kinkel II 72.
Kippenberg II 545.
Klaar, Alf. II 539.
Klabund II 530.
Klein, Jul. Leop. II 81.
Kleist I 75. 141 ff. 161. 242.
Klimt II 269.
Klinger, Max II 268.
Klopstock I 158.
Koch, Ernst I 389.
— Max II 226. 539.
Kokoschka II 528.
Kolbenheyer II 478.
Kopisch I 429.
Kotzebue I 66.
König, Eberh. II 437.
— Heinrich I 389.
Kornfeld II 528.
Körner I 166 ff.
Köster II 548.
Krafft-Ebing II 255.
Kraus, Karl II 539.
Kretzer II 241. 327 ff.
Kröger, Timm II 198.
Krüger H. A. II 481.
Kugler I 416.
Kurz, Heinrich, II 88.
— Hermann II 64.
— Isolde II 223.
Kühne, Gustav I 371.
Kühnemann II 549.

Lachmann I 249.
Lafontaine I 239.
Lagarde II 96.
Lamprecht II 549.
Langen, Albert II 545.
l'Arronge II 215.
Lasker-Schüler, Else II 509.
Lassalle II 100. 120.
Laube I 367 ff. 425.
Laun II 241.
Leibl II 267.
Lenau I 343 ff. 375.
Lenbach II 112.
Leuthold II 76.
Lewald, Fanny I 387.
Lichtenstein II 530.
Lichtwark II 550.
Liebermann, Max II 266. 267.
Lienhard II 421 ff.
Liliencron II 136. 367 ff.
Lindner, Alb. II 122.
Lindau, Paul II 192 ff.
— Rudolf II 207.
Linde, Otto zur II 516.
Lingg II 62.
Lissauer II 509.
List I 260.
Liszt I 424.
Litzmann II 548.
Löns II 427.
Lope I 79. 183.
Lorenz I 3.
Lorm II 188.
Lotze I 406.
Ludwig d. Erste I 170.
— Otto I 60. 189. 418 ff. 466 ff. II 26.

Mach II 258.
Mackay I 273. II 350.
Maeterlinck II 311.
Makart II 111.
Mallarmé II 310.
Manet II 266.
Mann, Heinrich II 492.
— Thomas II 470 ff.
Marlitt II 210.
Martens, Kurt II 481. 548.
Marx I 270 ff. 238 ff.
Maupassant II 274.
Mauthner II 538.
Max v. Bayern I 412.
Mayer, Karl I 226.
Mayne I 351.
Meinhold II 85.
Meiningen, Herzog v. II 116.
Mendelssohn, Felix I 422.
Menzel, Adolf I 428.
— Wolfgang I 336.
Merkel, Garlieb I 88.
Metternich I 38. 173. 360.
Meyer, C. F. I 458. II 147 ff.
— R. M. II 110. 548.
—-Förster II 490.
Meyerbeer I 296.
Meyrink II 491.
Meysenbug II 89.
Meyer-Benfey I 145.
Miegel, Agnes II 441.
Minor II 226.
Molo II 481.
Moltke II 133.
Mombert II 515.
Mommsen II 87.
Morgenstern, Ch. II 506.
— Gustav II 539.
Mosen I 432.
Moser II 214.
Mörike I 285. 348 ff.
Möser II 203.
Mundt I 370.
Muth, Karl II 477. 548.
Muther II 550.
Mügge I 388.
Mühlbach, L. I 389.
Mühsam II 529.
Müller, Georg II 545.
— Wilhelm I 219.
—-Freienfels II 326.
Münchhausen, B. v. II 440.

Nabl II 482.
Nadler II 548.
Napoleon I 220.
Naumann II 550.
Nestroy I 389.
Nicolai I 66. 105. 131.
Niebuhr I 249.
Nieritz II 86.
Nietzsche I 97. II 228. 260 ff. 316. 391 ff. 405.
Novalis I 117 ff.

Offenbach II 114.
Ompteda II 489.
Orientalis, Isid. I 232.
Ostwald II 253.

Pannwitz II 517.
Paquet II 509.
Paulsen II 517.
Pfitzner II 541.
Philippi II 216.
Pichler, Karoline I 240.
Piper, C. A. II 539.
Platen I 233 ff. 322. 375
Polenz II 267. 428.
Polgar II 539.
Ponten II 481.
Prutz I 380.
Przybyszewski II 350.
Puschkin I 422.
Puttkamer, A. v. II 224.

Putlitz II 23.
Pückler I 386.

Quensel II 420.

Raabe I 11. II 161 ff.
Raimund I 223 ff.
Ranke I 2.
Raumer I 250.
Raupach I 229.
Reclam, Ph. II 121. 546.
Redwitz II 73.
Reger, Max II 541.
Reinhardt II 532. 534.
Rethel I 295. 427.
Reuschel, Karl II 549.
Reuter, Fritz II 59 ff.
— Gabriele II 487.
Richter, Ludwig I 427.
Riecke, Oskar II 539.
Riehl II 66.
Rilke II 462 ff.
Ritter, Anna II 442.
Rodenberg II 120.
Roquette II 74.
Rosegger II 174.
Rosenow II 419.
Röttger II 517.
Rubiner II 530.
Ruederer II 414 ff.
Ruge, A. I 271.
Runge I 84.
Ruppius II 85.
Rückert I 207 ff.
Rümelin I 3.

Saar II 172 ff.
Sacher-Masoch II 212.
Saint-Simon I 288.
Sack, Leonh. II 524.
Salten II 539.
Salus II 457.
Sand, George I 293.
Saphir I 390.
Sardou II 118.
Sauer II 226.
Savigny I 250.
Schack II 75.
Schaeffer, Albrecht II 469 ff.
Schäfer, Wilh. II 476.
Schaffner, Jak. II 474.
Schaukal II 457.
Scheerbart II 507.
Schefer I 238.
Scheffel II 42 ff.
Schelling I 47 ff.
Schenk I 229.
Schenkendorf I 168.
Scherer II 226.
Schickele II 508.
Schiller I 59 ff. 205.
Schlaf II 345 ff.
Schlegel, Dorothea I 109.
— Friedrich I 73. 108 ff. 160.
— Karoline I 109.
— Wilhelm I 82. 113 ff.
Schleiermacher I 51 ff. 112.
Schlenther II 348.
Schlosser I 249.
Schmidt, Erich II 547.
— Julian II 88. 91.
Schmidtbonn II 430.
Schmoller II 550.
Schneckenburger I 376.
Schnitzler II 446 ff.
Scholz, W. v. II 433.
Schopenhauer I 483. II 103 ff.
Schönaich-Carolath II 201.
Schönberg, Arnold II 541.
Schönherr II 435 ff.
Schröder, R. A. II 531.
— Sofie I 179.
Schubert, Franz I 90.
Schubin II 217.
Schulze, Ernst I 227.
Schumann, Rob. I 423.
Schur, Ernst II 529.
Schücking I 354.
Schwab I 226.
Schwind I 428.
Scott I 364.
Scribe I 293. 421.
Sealsfield I 385.
Seidel, Heinrich II 198.
— Ina II 442.
Servaes II 407.
Seydelmann I 297.
Shakespeare I 81 ff. 278. 477.
Shaw II 312.
Sievers II 550.
Sohnrey II 426.
Söhle II 427.
Sorge II 518.
Sörgel II 548.
Solitaire II 85.
Sombart II 232. 237. 550.
Spencer II 256.
Spengler II 549.
Spielhagen I 8. II 126 ff.
Spieß I 241.
Spindler I 388.
Spitta I 432.
Spitteler II 218 ff.
Springer II 225.
Stadler II 529.
Stael I 114.
Stavenhagen II 418.
Stegemann, H. II 236. 480.
Stehr II 474.
Steiner, Rud. II 550.
Steinhausen II 198.
Stern II 88.
Sternberg II 84.
Sternheim II 492.
Stieglitz, Ch. u. Heinr. I 303. 370.
Stifter I 442 ff.
Stirner I 273. 331.
Storck II 549.
Storm II 37 ff.
Stoskopf II 508.
Strachwitz II 78.
Stramm II 526. 529.
Stratz II 490.
Strauß, D. F. I 272. II 257.
— Emil II 476.
— Lulu v. II 442.
— Rich. II 540.
Strecker II 539.
Strindberg II 288 ff. 401.
Strobl II 481.
Stucken II 465.
Sturm, J. II 77.
Sudermann I 10. II 194 ff.
Sue I 293.
Suttner II 217.
Sybel II 225.
Sylva, Carmen II 217

Taine II 271.
Tasso I 80.
Taylor II 208.
Thode II 550.
Thoma II 416.
Tieck I 60. 84. 87. 130 ff. 361.
Toller II 528.
Tolstoi II 283.
Tovote II 488.
Trakl II 530.
Treitschke II 137.
Trojan II 198.
Turgenjeff I 422.

Uhde II 267.
Uhland I 199 ff. 372. II 3.
Unruh II 527.
Alfieri I 217.

Vaihinger II 260.
Varnhagen I 265. 301. 392.
Velde, v. d. I 240.
Verhaeren II 311.
Verlaine II 310.
Vesper, Will II 531.
Viebig, Klara II 486.
Vilmar II 87.
Vischer I 271. II 95. 136. 167 ff. 257. 292.
Vogt, Karl I 403.

Voigt-Diederichs, Helene II 488.
Vollmöller II 465.
Voß, Joh. Heinr. I 66. 76.
— Julius v. I 241.
— Rich. I 17. II 201
Vulpius I 241.

Wackenroder I 62. 84. 106 ff. 130.
Wagner, Richard I 296. 381. 419. 424. 482 ff. II 26. 113. 394.
Waiblinger I 239.
Walden, Herw. II 518.
Walzel I 111. 304. 549.
Wassermann II 258. 472.
Weber, F. W. II 203.
— K. M. v. I 90.
— Max Mar. II 226.
Wedekind II 493 ff.
Wegner, Armin II 531.
Weisflog I 240.
Werfel II 520.
Werner, Zach. I 211 ff.
Whitman II 309.
Widmann II 539.
Wiecke II 536.
Wienbarg I 280.
Wilamowitz II 550.
Wilbrandt II 185 ff.
Wilde I 334. II 312.
Wildenbruch II 179 ff.
Wildermuth, Ottilie II 86.
Wildgans II 457.
Wilhelm der Zweite II 228.
Wille II 348.
Witkowski I 137. 318. II 549.
Wohl, Jeanette I 302.
Wolf, Hugo II 540.
Wolfenstein II 530.
Wolff, Eugen II 325. 539.
— Julius II 211.
— Kurt II 546.
Wolff, Karl II 304. 536.
— Jul. Ferd. II 539.
Wolzogen II 489.
Wörner II 549.
Wundt II 256.
Wustmann I 5.

Zahn II 475.
Zarncke II 225.
Zedlitz I 232.
Zeiß II 532.
Ziegler, Klara II 115.
Zimmermann, Fel. II 539.
Zobeltitz II 489.
Zola II 249 ff. 265. 270 ff. 309.
Zweig, Stefan II 451.

Neue Bücher-Reihen
des Verlages Carl Reißner, Dresden

Werke zur Literaturgeschichte:

Mielke-Homann, Der deutsche Roman des 19. und 20. Jahrhunderts. 7. Auflage.

O. E. Lessing, Geschichte der deutschen Literatur in ihren Grundzügen.

Fontane, Blätter der Erinnerung von F. Servaes. 5. Auflage.

H. Lichtenberger, Heinrich Heine als Denker. 10. Auflage.

H. Lichtenberger, Richard Wagner. 10. Auflage.

Samuel Lublinski, Der Ausgang der Moderne.

Werke zur Literaturgeschichte sind Dokumente, in denen sich das Geistesringen der Zeiten kristallisiert; sie sind kein Spezialgebiet, sondern Zeugnisse innigsten Erlebens eines Zeitalters in allen seinen Strömungen. Kummers klassische Literaturgeschichte veranschaulicht den Charakter dieser Bücher-Reihe: sie geht vom Begriff der Generationen aus und entwickelt die Abschnitte der Literatur im innigsten Zusammenhang mit der Allgemeinkultur jeder Generation; sie bringt geistige Erscheinungen unserem Verständnis nach Art des Wachsens und Werdens körperlicher und pflanzlicher Organismen nahe.

Der Gesellschafts-Roman:

Eine neue Bücher-Reihe.

K. Telmann, Unter den Dolomiten. 61. Auflage. Der Roman des katholischen Geistlichen.

Carl Bulcke, Silkes Liebe. 15. Auflage. Der Roman des Lebemanns.

Karl Trotsche, Söhne der Scholle. 27. Auflage. Der Roman des Mecklenburger Gutsherren.

Carl Bulcke, Das Tagebuch der Susanne Oevelgönne. 10. Auflage. Der Roman der modernen Patriziertochter.

E. Elert, Heimat Landstraße. 6. Auflage. Der Roman der Entrechteten.

Ottomar Enking, Monegund. 8. Auflage. Der Roman des norddeutschen Landadels.

W. v. d. Schulenburg, Doktor Boëtius, der Europäer. Der Roman des Okkultisten.

Edith Gräfin Salburg, Psyche des Geldes. 10. Auflage. Der Roman des Schiebers von heute.

M. L. Becker, Kinder des Genies. 7. Auflage. Der moderne Künstlerroman.

„Der Gesellschaftsroman" will alle Klassen der Gegenwart spiegeln und ein umfassendes Bild unserer Zeit geben; er verheißt die Erfüllung des gleichen Gedankens, den Balzac und Zola in ihrer Zeit und Kultur erstrebten. Doch wäre in dem Europa von heute ein einzelner Dichter, selbst der größte, nicht mehr fähig, die verwirrende Fülle der Erscheinungen zu durchdringen und zu gestalten. Nur aus den Einzelwerken verschiedenster Schaffender entsteht das ersehnte geschlossene Gesamtbild unserer Neues gebärenden Zeit. Der Plan des Verlages geht auf nichts weniger hinaus als auf endliche Erfüllung jener alten Ideen, und wenn er das Bedürfnis des eigentlichen Romanlesers befriedigt, der Gesellschaftsbilder als die interessantesten und lebendigsten Romanstoffe bevorzugt, so erblickt hierin der Verlag eine willkommene Unterstützung. Die Urform des Romans soll wieder scharf umrissen hervortreten: der soziale Stoff.

Religion und Weltanschauung:

Eine neue Bücher-Reihe.

Wilhelm Bölsche, Aus der Schneegrube. 15. Auflage.

Wilhelm Bölsche, Auf dem Menschenstern. 15. Auflage.

Wilhelm Bölsche, Weltblick. 19. Auflage.

Fritz Mauthner, Spinoza. 3. Auflage.

Harry Schumann, Die Hochzeitsreise der Königin. Ein heiteres Märchen aus dem Ameisenleben. 33. Auflage.

Harry Schumann, Die Seele und das Leid. Vom Mysterium des Glückssinns im Dasein. 4. Auflage.

Harry Schumann, Vom Sinn des Eros.

Jos. Popper-Lynkeus, Das Individuum und die Bewertung menschlicher Existenzen. 5. Auflage.

J. Steinberg, Liebe und Ehe in Schleiermachers Kreis.

Weitere neue Bücher-Reihen:

Wilhelm Bölsche, Ausgewählte Schriften in 5 Bänden. Erste Abt. (3 Bde.) Zweite Abt.: Natur und Kunst (2 Bde.).

Diese fünf Bände stellen nicht weniger dar als ein großes Weltgemälde vom Standpunkt der Gegenwart, einen modernen „Kosmos", ähnlich wie ihn einst Humboldt in seinem Jahrhundert geschaffen hat. Bölsches Schöpfung ist eine gewaltiges Monument der Menschheit im zwanzigsten Jahrhundert, und Goethes Geist lebt in seiner Universalität.

Die Vernunft der Natur, Eine neue Bücher-Reihe. Die beiden ersten Werke: Ad. Wagner, Die Vernunft der Zelle. Ad. Wagner, Die Vernunft der Pflanze. In Vorbereitung: Die Vernunft unseres Körpers. Die Vernunft der Tiere.

Mit dieser Bücherreihe erstrebt der Verlag den Begriff der Vernunft in schroffsten Gegensatz zum Begriff des Verstandes zu setzen. Die Vernunft der Natur, die in uns wirkt und doch über uns hinausreicht, schafft das Wunderwerk des Körpers mit seinen Organen und Sinnen ebenso wie das höchste Geistige und Seelische im Menschen. Diese Bücher-Reihe gibt ein farbiges Bild vom wirklichen Dasein. Der chorus mysticus in Goethes Sinn spricht hier am stärksten zu uns, und zwar in keiner Phantasterei, sondern in der Darstellung von berufenen Wissenschaftlern, die dabei doch Künstler des Ausdrucks sind.

Bruno Wille, Die heimliche Maid. Gesammelte Romane und Legenden in 3 Bänden. Erster Band: Hölderlin und seine heimliche Maid. 5. Auflage. Zweiter Band: Die Legenden von der heimlichen Maid. 5. Auflage. Dritter Band: Die Maid von Senftenau.

Diese einzigen gesammelten Romane und Legenden des gefeierten Dichters der „Abendburg" erblicken ihren höchsten Gehalt in der künstlerischen Gestaltung des Eros, der über die einzelnen Menschen hinausreicht und durch die Menschheit schreitet. In eigenartiger Mischung von Mystik und modernem Roman sowie im Rahmen packender Begebenheiten gestalten diese Romane die wichtigsten Fragen der Liebe und bedeuten eine Verheißung für das innerste Suchen unserer Zeit. Wundersame Abenteuer und Märchen schlingen ihren bunten Reigen um die Gestalt der „heimlichen Maid" in ihren abenteuerlichen Schicksalsrollen.

Das Leben der Tiere in Einzeldarstellungen. Bisher erschienen: Rud. Zimmermann, Das Liebesleben der Vögel (mit 16 Abbild.). 3. Auflage. Th. Zell, Das Gemütsleben in der Tierwelt. 6. Auflage. Th. Zell, Tiere als Schauspieler. In Vorbereitung: Baege, Die Tierseele; Die Technik der Tiere; Tiere in Waffen.

Diese Werke sind in sich abgeschlossen und erzählen von den wichtigsten und spannendsten Gebieten der Tierwelt, Gebiete, die mit der Menschenwelt eng verknüpft sind. Und diese Werke bilden die Bestandteile eines umfassenden Gemäldes, das das Leben der Tiere darstellt. Niemals war die Erkenntnis der Tierwelt wichtiger als in unserem Jahrzehnt, das alle Wurzeln des Menschentums im Tiere erblickt — ja diese Stellungnahme kennzeichnet geradezu unser Zeitalter. Zu einem neuen „Brehm" gestalten sich diese Bände aus, und ihre Eindrücke sind geradezu erschütternd; sie vermögen nachhaltiger unsere Anschauung über das Menschentum und die Tierwelt zu revolutionieren als manche Philosophie.

Goethe im Kreise seiner Familie. Erster Band: Ad. Teutenberg, Goethe und Christiane Vulpius. Zweiter Band: Goethe und seine Mutter. Dritter Band: Goethe und sein Sohn.

Diese Werke wollen nicht das Übel der Goethe-Mode nähren, sondern eine Darstellung der interessantesten Gebiete aus Goethes Leben bringen, das dazu berufen ist, einer neuen Lebensform die Wege zu ebnen, und das ist nicht zuletzt ein Teil der Mission, die das Wort „Goethe" für uns bedeutet. In dieser Absicht eröffnet daher gerade ein Band über die vielgeschmähte und grundverkannte Christiane diese Bücher-Reihe.

Wunder der Schöpfung, Bücher einer neuen Bibel. Erstes Werk: Bölsche, Die Schöpfungstage. 21. Auflage. In Vorbereitung: Wunder des Vogelzugs. Wunder des Zellenstaats. Wunder der Pflanzenseele. Wunder des Instinkts.

Das Wesen dieser Bücher-Reihe geht aus dem Titel klar hervor: sie will von den Alltagswundern des realen Daseins erzählen, von den Wundern der Natur, die um und in uns lebt und unser höchstes Sein ausmacht. Wunder sind keine Phantasiegebilde, sondern die herrlichsten Erscheinungen der Schöpfung von den winzigsten Lebewesen bis zu Sonnen und Milchstraßen. In der Einsicht des Daseinswunders liegen die Keime einer neuen Religion, die die alte Bibel nicht zu ersetzen, wohl aber zu ergänzen berufen ist, und die Zeugnisse dieser Wunder weiten sich zu den Bausteinen einer neuen Bibel.

Ottomar Enking, Das Ausgewählte Werk. Volksausgabe. Erste Abt.: Leute von Koggenstedt (2 Bde.). Zweite Abt.: Wie Truges seine Mutter suchte; Kantor Liebe; Ach ja, in Altenhagen (3 Bde.).

Diese fünfbändige Volksausgabe gibt Enkings Wesen am umfassendsten wieder. Unsere zerrissene Zeit verlangt nach innerlicher Befreiung, nach Ruhe und Harmonie. Enking ist der Dichter, der ihr das zu geben vermag; bei ihm gilt noch das verpönte und doch echt deutsche Wort „Gemüt". So muß Enking zum Dichter wahren Herzenshumors werden.

Schöpferische Kulturen. Eine neue Bücher-Reihe. Bisher erschienen: Much, Die Welt des Buddha. O. de Fries, Indien, das Wunderland. 13. Auflage. In Vorbereitung: R. Francé, Kranke Kultur. Ein Buch des Trostes. Much, Die Welt des Islam. Much, Das Land der Pyramiden.

Keine wichtigere Frage für die Entwicklung des deutschen Geistes gibt es, als daß er von schöpferischeren Kulturen befruchtet wird, denn solche Kulturen sind nichts anderes als Denkmale tausendjährigen Ringens und unermüdlicher Entwicklung. Diese farbenfreudigen und lebendigen Bände lesen sich wie spannende Romane. Der Leser wird in unbekannte Welten geführt, und so kommen diese Werke dem Lesebedürfnis weitester Kreise entgegen und tragen dabei zu einer wahren Geisteskultur bei, die im deutschen Volkstum wurzelt und doch ohne jede Einseitigkeit die Welt umspannt.

In Vorbereitung befinden sich folgende Bücher-Reihen:

Bruno Wille, Das Philosophische Werk. Erster Band: Die religiöse Seele der deutschen Märchen. Zweiter Band: Faust und wir. Dritter Band: Die Liebe als inneres Erlebnis. Vierter Band: Allreligion.

Schöpferische Mystik. Eine neue Biographien-Reihe. In Vorbereitung befinden sich zehn Bände.

Religiöse Kunst. Eine neue Bücher-Reihe. Erstes Werk: Much, Vom Sinn der Gotik.

R. Francé, Die Gesetze des Kulturschaffens. Eine neue Kulturgeschichte. Erscheint 1923.

Auszüge aus den meisten Werken sind in den Almanachen enthalten, die der Verlag in regelmäßiger Folge jährlich herauszubringen gedenkt und von denen der erste im Herbst 1922 erscheint.


GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY
B000993107